

قُرَّةُ الْعَيْنِ حَيْدَرُكَافٍ
دَاكُطْرُ عِبْدِ الْمُغْنَى

QURRATUL-AIN HYDER KA FANN (CRITICISM)

by DR. ABDUL MUGHNI

Rs. 70/-

قُرَّةُ الْعَيْنِ حَيْدَرُكَافَنُ

(ترمیم و اضافے کے ساتھ)

(ڈاکٹر) عُبْدُ الْمُغْنٰی

مودرن پبلشنگ ہاؤس

۹ گولا مارکیٹ، دہلی
۱۱

(C) (ڈاکٹر) عَبْدُ الْمُغْنٰی

پروفیسر کوارٹرس
سائنس کالج کپاؤنڈ۔ پٹنہ ۵۔ ۸۰۰۰۰۔

پہلی بار : اکتوبر ۱۹۸۵ء
دوسری بار : ۱۹۹۰ء
قیمت : ستر روپے
سرورق : مذاق ارشد
طباعت : اے ون آفسیٹ پریس۔ نئی دہلی۔ ۲

زیرِ اہتمام
پریم گوپال مشل

ناشر: موڈرن پبلشنگس، ۹ گولڈ مارکیٹ، دریا گنج
نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۰۲

اُنْدَرُوں صَفَحَات

۴	قرۃ العین حیدر کی انفرادیت
۱۸	قرۃ العین حیدر کے سوانحی کردار
۲۵	قرۃ العین حیدر کا اسلوب نگارش
۲۸	۱۔ میرے بھجائے خزانے
۴۰	۲۔ ستاروں سے آگے
۵۰	۳۔ سفینۂ غم دل
۶۲	۴۔ شیشے کا گھر
۷۰	۵۔ آگ کا دریا
۱۰۵	۶۔ آخر شب کے ہم سفر
۱۲۵	۷۔ کارِ جہاں دراز ہے
۱۳۵	۸۔ پت جھڑکی آواز
۱۵۹	۹۔ چار ناولٹ :
۱۶۰	دلربا
۱۶۳	سیتا ہرن
۱۶۴	چائے کے باغ
۱۶۶	لکے جنم موہے بیٹا نہ کھجور
۱۶۷	۱۰۔ روشنی کی رفتار
۱۷۵	۱۱۔ گردشِ رنگِ چمن

قرۃ العین حیدر

انفل دیت

اردو فکشن کی روایت بہت قدیم ہے۔ عربی فارسی اور سنسکرت داستانوں کے بے شمار ترجمے اردو میں ہوئے جو آج تک دلچسپی سے پڑھے جاسکتے ہیں۔ ہمارے شعرا نے مثنویوں میں بھی بڑی دلچسپ داستانیں نظم کیں۔ جدید نثر میں میراج من سے رتن ناتھ سرشار تک فکشن کی متعدد اہم کتابیں لکھی گئیں۔ مذہب احمد، مرزا محمد امدادی، سنا اور اسد اللہ خاں نے اصلاحی اور معاشرتی ناول لکھے، عبدالحکیم شرر نے تاریخی ناولوں کا انبار لگایا۔ پریم چند سے کرشن چندر تک کئی عمدہ ناول، ناولٹ اور ناولٹاؤں نے فکشن کی جدید ہیئت میں تحریر کیے گئے۔ چنانچہ افسانہ و ناول کا اتنا عظیم ورثہ لے کر قرۃ العین حیدر میدانِ فن میں وارد ہوئیں۔ لیکن اس پس منظر میں انھوں نے اپنی راہ الگ نکالی۔ ان کا اسلوب نگارش بھی الگ ہے اور فیوڈ افسانہ طرز کی بھی جدا۔ ان کے فیوڈ اسلوب میں ایک تازگی اور طرہ ہے جو ان کے پیش روؤں سے انہیں یکسر ممتاز کرتی ہے۔ وہ اردو کی پہلی افسانہ و ناول نگار ہیں جنھوں نے براہِ راست عصرِ حاضر کے انگریزی فکشن کے جدید ترین، سب سے تجربوں سے استفادہ کیا ہے اگرچہ یہ ایک مجتہدانہ استفادہ ہے، مقلدانہ نہیں، یہاں تک کہ اگر تخلیقات کے حجم اور وصف و ناول کے اعتبار سے دیکھا جائے تو مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ قرۃ العین اپنے خاص دائرہ فن میں اپنے پیش رو انگریزی افسانہ و ناول نگاروں سے بھی آگے ہیں۔

بیسویں صدی میں انگریزی کے جن چند فن کاروں کے نام قرۃ العین حیدر کے سلسلے میں لیے جاسکتے ہیں ان کا ایک بہت ہی مختصر خاکہ یہ ہے (JAMES JOYCE (1882-1941) نے سب سے پہلے DUBLINERS میں سوپاساں کی طرح بہت صاف اور مختصر تاثراتی مطالعات اپنے افسانوں کے ذریعہ پیش کیے۔ اس کے بعد اس نے

11 YSSES میں صاف ستھرا، عام فہم اور بامعاہ ناول تصنیف کیا۔ لیکن (1922ء) میں اس نے ڈبلن اور کپتھلیک چرچ دونوں کے اجتماعی مراکز سے لوٹ کر اپنے تختِ نعت، وجود میں ایک انفرادی وحدت تلاش

قرۃ العین حیدر

انفرادیت

اردو فن کی روایت بہت قدیم ہے۔ عربی فارسی اور سنسکرت داستانوں کے بے شمار ترجمے اردو میں ہوئے جو آج تک دھچپی سے پڑھے جاسکتے ہیں۔ ہمارے شعر نے مثنویوں میں بھی بڑی دلچسپ داستانیں نظم کیں۔ جدید نثر میں میراج سے رتن ناتھ سرشار تک فن کی متعدداہم کتابیں لکھی گئیں۔ نذیر احمد، مرزا محمد ہادی رونا اور راشد الغزالی نے اصلاحی اور معاشرتی ناول لکھے، عبدالحلیم شرر نے تاریخی ناولوں کا انبار لگایا۔ پریم چند سے کرشن چندر تک کئی عمدہ ناول، ناولٹ اور اتھنا ناول نے فن کی جدید ہیئت میں تحریر کیے گئے۔ چنانچہ افسانہ و ناول کا اتنا عظیم ورثہ لے کر قرۃ العین حیدر میدانِ فن میں وارد ہوئیں۔ لیکن اس پس منظر میں انہوں نے اپنی راہ الگ نکالی۔ ان کا اسلوب نگارش بھی الگ ہے اور شیوہ افسانہ طرازی بھی جدا۔ ان کے شیوہ و اسلوب میں ایک نازکی اور طرہی ہے جو ان کے پیش روؤں سے انہیں یکسر ممتاز کرتی ہے۔ وہ اردو کی پہلی افسانہ و ناول نگار ہیں جنہوں نے براہِ راست عصرِ حاضر کے انگریزی فن کے جدید ترین، بہت سی تجربوں سے استفادہ کیا ہے، اگرچہ یہ ایک مجتہدانہ استفادہ ہے، مقلدانہ نہیں، یہاں تک کہ اگر تخلیقات کے حجم اور وصف دونوں کے اعتبار سے دیکھا جائے تو مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ قرۃ العین اپنے خاص دائرہ فن میں اپنے پیش رو انگریزی افسانہ و ناول نگاروں سے بھی آگے ہیں۔

بیسویں صدی میں انگریزی کے جن چند فن کاروں کے نام قرۃ العین حیدر کے سلسلے میں لیے جاسکتے ہیں ان کا ایک بہت ہی مختصر خاکرہ ہے (JAMES JOYCE (1882-1941) نے سب سے پہلے DUBLINERS میں مویاساں کی طرح بہت صاف اور مختصر تاثراتی مطالعات اپنے افسانوں کے ذریعہ پیش کیے۔ اس کے بعد اس نے A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN III ISSUES جیسا صاف ستھرا، عام فہم اور بامعاہ ناول تصنیف کیا۔ لیکن (۱۹۲۲ء) میں اس نے ڈبلن اور کہتھلیک چرچ دونوں کے اجتماعی مراکز سے لوٹ کر اپنے نختِ نخت وجود میں ایک انفرادی وحدت تلاش

کہنے کے لیے چوبیس گھنٹے کے اندر دوسرے کے یونی میٹر کا پیمانہ عمل بدل کر اپنی ذہنی و نفسیاتی دنیا کا ایک بہت بڑے جدید سفر کیا جس میں زندگی کے تمام محسوس و موجود حقائق کو ایک جاگرتے کی کوشش کی اور اس مقصد کے لیے ماجرے کی تاثراتی ترتیب کے علاوہ زبان و بیان کی بھی جدتیں کیں۔ اس کے سترہ سال بعد FINNEGANS WAKE (1939) میں وہ ٹیکنیک اور زبان کی تمام روایات سے الگ ہو گیا اور انسانی دماغ کے ناقابل فہم و اندرونی عمل کو اپنے خیال میں من و عنون دکھانے کے لیے اس نے ایک ایسی چیز تخلیق کی جس کی کوئی تشریح دنیا کی کسی زبان میں ممکن نہیں، جب کہ اس کتاب کے زبان و بیان میں کئی زبانوں کے الفاظ آزاد تلازمہ خیال کے تحت جمع کر دیے گئے ہیں۔ یہ گویا ایک منفرد GENIUS کی جدت طرائف کا انجام تھا جس میں صرف انفرادیت رہ جاتی ہے اور کوئی روایت نہ اس کے گہے ہوتی ہے نہ پیچھے ہٹتی ہے۔ DOROTHY RICHARDSON نے بھی ایک نسبتاً معتدل طریقے سے POINTED ROOFS (1915) میں ایک فرد کے شعور کی تہوں کی عکاسی کی۔ لیکن اسی سال سے اس کی مشہور ترین معاصر قانون فنکار VIRGINIA WOOLF (1882-1942) نے بھی لکھنا شروع کیا اور یکے بعد دیگرے حسب ذیل تخلیقات پیش کیں:

THE VOYAGE OUT (1915), NIGHT AND DAY (1919), JACOB'S ROOM (1922), MRS. DALLOWAY (1925), TO THE LIGHT HOUSE ORLANDO (1928) THE WAKE (1931), THE YEARS (1937), BETWEEN THE ACT (1941)

اس کا طریق کار یہ تھا کہ ایک سادہ سے ماجرہ کو لے کر اس کے اندر سارے واقعات بغیر کسی خاص ترتیب کے کسی ایک کردار کے ذہنی تاثرات کی شکل میں درج کر دیتی اور ہر بات کی ایک ایک تفصیل پیش کرتی۔ یہی وہ چیز ہے جسے چشمہ خیال یا شعور کی رود STREAM OF CONSCIOUSNESS کا نام دیا جاتا ہے۔ وہ چیز جو ایسا کے یونی میٹر میں بھی ہے۔ درجینا و دلطف اپنی ذہانت اور حیات کی تیزی سے کام لے کر ہر لمحہ گہرے خیال کو روحانی عنصر سے لبریز کر دیتی تھی، جس سے بیان میں ایک خاص بلاغت پیدا ہو جاتی تھی، اس طریقے میں ایک ظرافت بھی تھی اور غیر جذباتی ملائمت بھی جس کے سبب بعض نامعلوم انسانی رشتوں کی یاد ابھر آتی تھی۔

نے دیگر نادلوں کے علاوہ (1892-1962) COMPTON BURNETT

کے ذریعے ماضی قریب کی زندگی کا مطالعہ ایک خاندانی پس منظر BROTHERS AND SISTERS

کیا۔ یہ گویا دو کٹوریائی تناظر میں ایک قسم کا لونیالیہ تھا۔

ELIZABETH BOWEN (B. 1899) نے بھی اپنے ناولوں میں ذاتی جذبات اور انسانی

تعلقات کی وضاحت کی۔

GEORGE ORWELL (1903-50) ابتداءً بائیں بازو کے ترقی پسندوں سے وابستہ ہوئے

کے باوجود گروہ بندیوں سے آزاد ہو گیا اور پچھلے لوگوں کی زندگی کا ذاتی تجربہ کرتے اور DOWN AND

OUT IN PARIS AND 'MONTA' (1933) میں ان کا ایک مرقع پیش کرنے کے باوجود اس نے

اعلان کیا:

”جو شخص بھی انگریزی ادب کے متعلق ایک گہرا احساس رکھتا ہے یا اچھی انگریزی کو بُری

انگریزی پر ترجیح دیتا ہے کسی سیاسی جماعت کے نظم و ضبط کو قبول نہیں کر سکتا“

EVEYIN VAUGHN (1903-66) نے دیگر ناولوں کے علاوہ BRIDGES HEAD

REVISITED (1945) تحریر کیا جس میں ایک متوسط طبقے کا آدمی ماضی کی ریساڈ زندگی کی شان و

شوکت کو حسرت کے ساتھ یاد کرتا ہے۔

ANTHONY POWELL (b. 1905) بشمول مزید جلدوں کے THE MUSIC OF

TRINITY (1951) اس خیال سے تصنیف کیا کہ ایک واقعی بڑی تخلیق پیش کرے جس میں اپنی

دھچپی کی تمام چیزوں۔ درحقیقت اپنی پوری زندگی کا اندراج کرے۔

قرۃ العین حیدر کا تعلق ترقی پسند بائیں بازو کی اس تحریک سے رہا ہے جو مسیحہ کے آس پاس اردو

ادب میں ابھری۔ لیکن جورج اور ویل کی طرح انھوں نے بھی کسی سیاسی جماعت کے نظم و ضبط کو گوارا نہ

کیا ہے۔ اور اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ واقعی اردو ادب کے متعلق ایک گہرا احساس رکھتی ہیں۔ کو مشن

برنٹ کے مانند انھوں نے ماضی قریب کی زندگی کا معاملہ ایک فاعلاتی پس منظر میں کیا ہے اور انزیتہ

بودن کی طرح اپنے ناولوں میں ذاتی جذبات اور انسانی تعلقات کی وضاحت کی ہے۔ ایون دو کے مانند

ماضی کی ریساڈ زندگی کی شان و شوکت کو حسرت کے ساتھ یاد دہ بھی کرتی ہیں۔

قرۃ العین کا جیس جوایس سے تاثر بہت واضح اور معین نہیں، خاص کر زبان و بیان کی جہت سے

اختراع کے معاملے میں دونوں کے درمیان کوئی رشتہ نہیں۔ قرۃ العین نے جوایس کی طرح کبھی ایک نئی

زبان ایجاد کرنے کی کوشش نہ کی، خواہ ان کی زبان میں تازگی بیان کتنی ہی زیادہ ہو، وہ بہر حال روزِ

کی ایک مائوس زبان ہے جس میں درمیانہ صوف کے مانند خوبات اور حیات کی تیزی نے ایک شدید

رومانی عنصر کے ذریعے ایک خاص پشانت پیدا کر دی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ وہ جینا وولف کے ساتھ قرۃ العین کی قربت بہت نمایاں ہے، خاص کر سائزائی اندازِ بیان، ظرافت اور غیر جذباتی ملائمت میں۔ شعور کی جو ہلکی ہلکی رو قرۃ العین کے بعض افاقوں اور بعض ناولوں یا افاقوں اور ناولوں کے بعض حصوں میں ملتی ہے وہ جینا وولف کے یہاں سے اتنی سبب کہ جو ایں کی تہ نشیں اور غرقاب کرتے والی زو، ذہنی سیاحت کے شدید میلان کے باوجود، قرۃ العین کے یہاں محسوس نہیں ہوتی۔ قرۃ العین و جینا وولف کی طرح زیادہ سے زیادہ شعور کی گہرائیاں ناپتیا ہیں، جیسے جو ایں کے مانند لا شعور کی بھولی بھلیوں میں آداریں گی نہیں کرتیں۔ اس طرح خاتونِ فن کاروں کے ذہن پر نفسیات کے جدید احساسات کا اثر فن اور نکر دونوں کے قابو میں رہتا ہے، جب کہ جو ایں کا نفس اتنا پر شور ہے کہ اس کا ذہن بے قابو ہو جاتا ہے اور فنکار کی تمام معلوم و معروف حدوں سے آگے بڑھ کر بالآخر ایک دیوانگی میں مبتلا ہو جاتا ہے اور اس عالم میں وہ ایک مجذوب کی طرح کسی آسیب زدہ زبان میں اپنے محبوظِ احساس کا اظہار کرنا چاہتا ہے۔ ذہن اور فن کی نئی جہتوں کی جستجو کے نام پر اس قسم کے اظہار و بیان کو سند جو از دینے کی سعی حاصل ہے، اس لیے کہ اس میں درحقیقت نہ اظہار ہے نہ بیان، بس کچھ گونگے اشارے اور ناقابلِ حل معنی ہیں، جو اگر کسی ظلم سے حل بھی ہو جائیں تو ان سے نہ کوئی بصیرت ملتی ہے نہ مسرت، صرف ایک بے نتیجہ مشقت اٹھاتی پڑتی ہے۔

بعض بڑے انگریزی نقاد فرماتے ہیں کہ جیسے جو ایں نئی حیات کے ابلاغ کے لیے ایک نئی زبان ایجاد کرنا چاہتا تھا۔ مان لیجیے، ایسا ہی تھا، تو سوال یہ ہے کہ وہ زبان کیا یورپ یا دنیا کے مختلف ممالک و اقوام کے درمیان تبادلہ خیال کے لیے تصنیف کی جلتے والی ایسی ہی ایک زبان، اسپرانتو سے مختلف یا بہتر کوئی چیز ہوتی یا ہے؟ اسپرانتو کا جو حشر یورپ میں ہوا اس سے بہتر کسی انجام کی توقع جو ایں کی نئی زبان کے متعلق نہیں ہو سکتی اور نہ اس زبان کا کوئی بہتر انجام ہماری سامنے آیا، یعنی نہ اسپرانتو یورپ میں چلی نہ جو ایں کی نئی زبان انگریزی یا کسی ادب میں رائج ہوئی۔ بات یہ ہے کہ ہر نئی چیز صرف نئی ہونے کی وجہ سے اچھی نہیں ہوتی ادا کر کوئی نئی چیز بے معنی اور بد نما ہو تو نئی چیز سے وحشت کے سوا کیا اثر پیدا ہو سکتا ہے؟ ادب و وحشت کا نام نہیں، ایک مہذب عمل ہے۔ اسی طرح اگر جمالیات کا کوئی مفہوم نہ ہوتا تو اسے جمالیات نہیں کہا جائے گا۔ فن ایک قدرِ جمال اور ایک مظہرِ تہذیب ہے اس میں ہیئت اور تکنیک کے ہر تجربے کو جمالِ تہذیب کا آئینہ دار ہونا چاہیے، گریہ، اکرخت اور بھونٹا نہیں ہونا چاہیے۔

قرۃ العین حیدر جیسے جوائیس سے تو متاثر ہیں ہی، اور جینا د ولف سے بھی ان کا امتیاز واضح ہے۔ دونوں انگریزی ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں کے مقابلے میں قرۃ العین کے تجربات زیادہ وسیع اور متنوع ہیں۔ جوائیس اور ورجینا کو زیادہ سے زیادہ براعظمی (CONTINENTAL) کہا جاسکتا ہے، اگرچہ اس میں کچھ کینٹھ تان کرتی ہوگی، لیکن قرۃ العین برعظیم ہنوپاک و جنگلہ دیش سے آگے بڑھ کر یورپ کی زندگی کو بھی اپنا موضوع بناتی ہیں اور بین الاقوامی سطح پر عصر حاضر کے متعدد و اہم مسائل کو مد نظر رکھتی ہیں۔ اس کے علاوہ ماضی سے حال تک وقت کا جو بیضا احساس قرۃ العین کے یہاں ہے وہ انگریزی ناول و افسانہ نگاروں کے یہاں نہیں ہے۔ اقدار حیات اور تہذیب انسانی کے ساتھ قرۃ العین کی وابستگی ورجینا اور جوائیس سے زیادہ ہے۔ ترتیب و اجزاء بیان قصہ اور تخلیق کردار میں بھی قرۃ العین کی ہنرمندی اور خوش سلیقگی زیادہ نمایاں ہے۔ اسلوبِ نثر کے معاملے میں «دراؤل» کے جوائیس اور مجموعی طور پر ورجینا کے ساتھ قرۃ العین کا موازنہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ «دراؤل» کے جوائیس کی نثر زیادہ محکم ہے اور ورجینا کی انفا پر عازمی زیادہ سلیس ہے۔ لیکن متعدد مواقع پر بہت سادہ جملوں اور چند تصویروں سے جو خیال انگیز نفا قرۃ العین پیدا کر دیتی ہیں وہ جوائیس کے یہاں کمتر ہے۔ جہاں تک فلسفیانہ تفہیل اور عالمانہ واقفیت کا تعلق ہے، جوائیس اور ورجینا مل کر بھی قرۃ العین کے ساتھ مقابلہ نہیں کر سکتے۔ قرۃ العین نہ صرف ایک عظیم الشان تہذیب کی مرقع نگار ہیں بلکہ برعظیم کی جنگ آزادی اور اس کے نتائج کا روماد تو ہیں بھی۔ یہ زبردست تحریر کی محضر جوائیس اور ورجینا کے یہاں مفقود ہے۔

جورج اور دویل کی تخیلی ناول نگاری اور سماجی حقیقت نگاری یا پچھڑے انسانوں کی داستان سرائی قرۃ العین کے یہاں گویا نہیں ہے۔ لہذا دونوں کے درمیان موازنے کی کوئی خاص جہت نہیں ملتی، خاص کر اور دویل نے اپنی بصیرت سے مستقبل کا نقشہ پیش کیا ہے وہ قرۃ العین کے ذہن کی گرفت سے باہر ہے اور دویل کی نظر حالات زمانہ پر زیادہ گہرے ہیں اور وہ ان کے منطقی نتائج کو بہتر طور پر سمجھ کر مستقبل کی تباہی کے متعلق انسانیت کو زیادہ موثر انتباہ دے سکتے ہیں۔ قرۃ العین اجتماعی فلاح کی صرف آرزو رکھتی ہیں جب کہ اور دویل نے افلاس کا براہ راست مشاہدہ و تجربہ کیا ہے اور اشتراکیت کے اجتماعی فلسفے نیز مغرب کی مادیت اور زر پرستی کا سارا ظلم توڑ کر رکھ دیا ہے۔ اتنی زبردست ذہنی خلعتی قوت قرۃ العین کو حاصل نہیں۔ لیکن گردشِ ایام اور بدلتی ہوئی معاشرت کی قصہ گوئی میں قرۃ العین اور دویل سے کم نہیں۔

انگریزی ادب کے دوسرے اُن ہم عصروں یا پیش روؤں کے ساتھ قرۃ العین کے موازنہ کی ضرورت

نہیں جن کا ذکر قبل کیا جا چکا ہے، اس لیے کہ قرۃ العین کا فن مریخیان سے ابتر ہے اور وہ ایک بلند تر فن کار ہیں۔ لیکن انیسویں صدی کی ایک مشہور انگریزی ناول نگار، جارج ایٹک (۱۸۱۹ء) کے ساتھ قرۃ العین کی مشابہت بہت فاضلہ ہے۔ قرۃ العین نے بیسویں صدی کے دوسرے نصف میں اردو ناول نگاری کو جو بہت دی و دی انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں انگریزی ناول نگاری کو جارج ایٹک نے دی تھی۔ یہ فکر و فلسفہ کی وجہ سے جو بیک وقت مطالعہ کر رہا اور ہیئتِ اظہار دونوں میں زیادہ وسعت اور زیادہ جہت کی نشاندہی کرتی ہے نہانت و صلاحیت یا وجدان و ملیت کی جو کش مکش انگریزی ناول نگار خاتون کے ذہن و فن میں تھی وہی اردو ناول نگار خاتون کے ذہن و فن میں بھی ہے اور جس طرح اس کش مکش کے ایک متوازن حل نے جارج ایٹک کے ناول *Middlemarch* (1871-72) کو انیسویں صدی کے سب سے بڑے انگریزی ناولوں میں سے ایک بنا دیا اسی طرح قرۃ العین کے 'آخر شب' کے ہمسفر کو ایک عظیم ترین ناول ادب کی پوری تاریخ میں بنایا۔

جدید ادب میں جہاں تک ناول نگاری کا تعلق ہے، بہت کم بڑے ادیب قرۃ العین کے مقابلے میں آئے ہیں، اس لیے کہ ان میں کوئی آج کی زندگی کے مواد کا اس وسعت اور گہرائی کے ساتھ احاطہ نہیں کرتا جو قرۃ العین کے فن میں پائی جاتی ہے۔ مثال کے طور پر دو قابل ذکر ناول نگاروں کو لیجیے۔ عزیز احمد نے اردو کو چند اچھے ناول دیے ہیں اور تاریخ ادب میں ان کا اپنا ایک مقام ہے، مگر ان کا موضوع فن بہت محدود ہے، سب سے بڑھ کر یہ کہ ان کے یہاں تاریخ کی وہ آگہی نہیں ملتی جو کسی دور کے ناول نگار کو اس دور کی تہذیب کا مکمل ترجمان بناتی ہے، عصری حیثیت عزیز احمد کے یہاں کم تر ہے اور ان کا مواد فن ذہن و کردار کی اس پیچیدگی کی بہت کم عکاسی کرتا ہے جو آج کے انسان کا مقتدر ہے۔ حیات اللہ انصاری نے بلاشبہ 'ہمو کے پھول' جیسا اہم تاریخی و دستاویزی ناول لکھ کر قرۃ العین کے مواد و موضوع میں ہی بڑے پیمانے پر دخل دیا ہے اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ انھوں نے ایک بہت طویل داستان کو بہت ہی دلچسپ طریقے پر پیش کیا ہے اور حقائق کی تشریح سے اندازِ نظر کی جہت تک بالعموم حقیقت پسندی اور حق گوئی سے کام لیا ہے۔ لیکن ان کے یہاں وہ فکری وسعت نظر اور آفاقی تناظر نہیں جو قرۃ العین کے یہاں پایا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ قرۃ العین کی طرح عصری زندگی کے تمام گوشوں اور اس کی تمام تہوں کا احاطہ کرنے کی صفت حیات اللہ انصاری کے فن میں نہیں، ایک اہم فرق یہ بھی ہے کہ قرۃ العین وقت اور تاریخ کا ایک نقطہ نظر رکھتی ہیں، جو انسانیت کے متعلق ان کے مسلح نظر پر مبنی ہے۔ جب کہ حیات اللہ صرف کسی خاص وقت کی تاریخ کو افسانہ بناتے ہیں اور انسانیت کے ساتھ صرف ایک عام سی ہمدردی کا اظہار کرتے ہیں۔

تقسیم ہند کے لیے پرعبداللہ حسین کا ناول "اداس نسلیں" یقیناً فنی طور پر قرۃ العین حیدر کے آگ کا دیباہ سے بہتر ہے مگر "آگ کا دیباہ" کا موضوع صرف تقسیم ہند کا المیہ نہیں ہے، پوری انسانیت کا المیہ ہے جو ہندوستان کے تناظر میں اس تقسیم ہند کے تاریخی مرحلے پر دم بھاسا ہے، پھر قرۃ العین کے دیگر ناول اور افسانے ہیں، مثال کے طور پر "آخر شب" کے ہمسفر فنی طور پر اداس نسلیں سے بد جا بہتر ایک کا نام ہے لہذا مجموعی اور عمومی اعتبار سے عبداللہ حسین اور قرۃ العین کا کوئی مقابلہ نہیں۔

دور جدید کے اردو ناول نگاروں میں صرف نسیم حجازی کا قرۃ العین کے ساتھ موازنہ مفید ہو گا۔ دونوں نے تسلسل کے ساتھ بہت ہی اعلیٰ پیمانے پر اپنے اپنے دائرے میں بہترین فن کاری کا ثبوت دیا ہے اور تاریخی ناول نگاری میں نسیم حجازی کے مقابلے پر فنی طور سے قرۃ العین کی کوئی بڑی حیثیت نہیں۔ لیکن نسیم حجازی کا جو کچھ کا نام ہے تاریخی ناول نگاری میں ہے اور صرف اسی جہت سے وہ دنیا کے بہترین ناول نگاروں میں ایک ہیں لیکن قرۃ العین نے تاریخ کو موضوع بنانے کے باوجود پوری انسانی زندگی کے مواد کو اپنے فن میں وسعت و عمق کے ساتھ پیش کیا ہے۔ لہذا عمومی اعتبار سے قرۃ العین کے ساتھ نسیم حجازی کا موازنہ بہت دور تک نہیں کیا جاسکتا۔ نسیم حجازی کی جو مخصوص فنی طاقت ہے وہی ان کی حد بھی ہے یعنی تاریخی ناول نگاری قرۃ العین کا دائرہ عمل نسبتاً زیادہ وسیع ہے اور وہ شدید عصری حیثیت کے ساتھ آج کی پے پیچیدہ و بالیدہ زندگی کی افشاں خوانی ایک آفاقی تناظر میں کرتی ہیں۔ یہ عصری حیثیت بھی قرۃ العین کو نسیم حجازی سے ممتاز کرتی ہے، اگرچہ قرۃ العین بھی نسیم حجازی کی طرح ماضی کے ساتھ ذہنی طور پر وابستہ ہیں، مگر نسیم حجازی کے برخلاف وہ ایک زبردست عصری حیثیت رکھتی ہیں۔ لہذا ان کا فن وقت کی ایک چیز ہے اور زیادہ نمایاں طور پر عصری نظر آتا ہے۔

قدیم ناول نگاروں میں عبدالحلیم شرر کے ساتھ قرۃ العین کے موازنے میں ان نکتوں کے علاوہ جو نسیم حجازی کے موازنے میں درج کیے گئے ایک اہم نکتہ یہ بھی پیش کیا جاسکتا ہے کہ فن کے لحاظ سے شرر کے یہاں وہ مضبوطی بھی نہیں جو نسیم حجازی کو حاصل ہے۔ رتن ناتھ سرشار کا معاشرتی مرقع قرۃ العین کی سماجی تصویروں کے مقابلے میں بہت چھوٹا ہے، پھر فن کی جو پیچیدگی قرۃ العین کے یہاں ہے اس کا سر اس رتن ناتھ سرشار کے یہاں نہیں ملتا۔ مرزا ہادی رسوا کا پیمانہ فن قرۃ العین کے مقابلے میں بہت محدود ہے۔ نذیر احمد کے ناول اپنے اعلیٰ مقاصد اور زبردست تاریخی اہمیت کے باوجود وہ فنی بالیدگی اور فکری وسعت نہیں رکھتے جو قرۃ العین کے یہاں پائی جاتی ہے۔ لاشد آخری کے معاشرتی المیے اور عورتوں کے ساتھ ان کی ہمدردی انہیں ایک جہت سے قرۃ العین کا پیش رو بناتی ہے لیکن فنی بالیدگی

کے نمایاں فرق کے علاوہ قرۃ العین کا المیہ تصور اور ان کی ہمدردی نساؤں محدود معنوں میں معاشرتی یا اصلاحی نہیں، بلکہ زندگی اور انسانیت کے ایک آفاقی نقطہ نظر کا حصہ ہے۔ اسی لیے اس میں دہشت اور ترس سے زیادہ کچھ غفلت اور کچھ تصوف ہے۔ مگر یہ غفلت و تصوف بجائے خود رفعتِ فن کے ضامن نہیں، لیکن ان سے فن میں ایک گہرائی اور گیرائی پیدا ہوتی ہے اور فکر کا افق بھی کچھ زیادہ وسیع ہوتا ہے۔

دوبتہ یہ ہے کہ افسانہ و ناول دونوں ملا کر ایک نظامِ فن تخلیق کرنے کے لحاظ سے قرۃ العین کا مکمل موازنہ ادب میں اگر کسی کے ساتھ ہو سکتا ہے تو وہ پریم چند ہیں۔ پریم چند نے بھی قرۃ العین ہی کی طرح شدید عصری حیثیت اور وسیع تفکر کے ساتھ اپنے دور کی عام زندگی کی عکاسی اور ترجمانی بہت بڑے پیمانے پر کی اور معاشرتی اعتبار سے سیاسی واقعات تک کی نقاشی کا زبردست کارنامہ انجام دیا۔ لیکن دو بنیادی امور میں قرۃ العین کو فوقیت حاصل ہے۔ اول یہ کہ افسانہ و ناول کا فنی استحکام پریم چند نے جس حد تک بھی کیا ہو، دونوں اصنافِ ادب کے ارتقا کا افسانہ و ناول کا فنی استحکام پریم بڑی وسعت پیدا کی، دوسرے یہ کہ قرۃ العین کے انسانی و تہذیبی مطالعات میں جو تہ داری ہے وہ پریم چند کے مطالعات میں نہیں ہے، ان کا تخلیق بہت مادہ ہے، جب کہ قرۃ العین کا تخلیق پیر حیدر و بالیدہ ہے پھر آج کی وسیع و عریض بین الاقوامی زندگی کا جو عکس قرۃ العین کی تحریروں میں نمایاں ہے ظاہر ہے کہ اس کا سراغ پریم چند کے یہاں نہیں ملتا۔ مختصر یہ کہ قرۃ العین کے فکری و فنی تجربات و کمالات پریم چند سے زیادہ ہیں۔

اگر صرف افسانہ نگاری میں قرۃ العین کا موازنہ کرشن چندر منٹو، بیدی اور اختر اور نیوی کے ساتھ کیا جائے تو بعض امور میں یہ فن کا قرۃ العین سے آگے نظر آئیں گے۔ لیکن اگر ناول نگاری کو بھی موازنے کی ایک جہت کے طور پر مدنظر رکھا جائے تو پھر کوئی مقابلہ ممکن ہی نہیں۔ قرۃ العین کی ناول نگاری یقیناً انھیں ایک بلند مرتبہ دیتی ہے۔ لہذا مجموعی طور پر، افسانہ و ناول دونوں کے تجربات کے پیش نظر، آندو کے چار بہترین افسانہ نگاروں کا مقابلہ قرۃ العین کے ساتھ بہت مشکل ہے۔ اس مشکل میں یہ پہلو بھی شامل ہے کہ ناولوں کے ذریعے قرۃ العین نے جو وسیع و عریض دنیائے فن تخلیق کی ہے، وہ ہمارے افسانہ نگاروں کی دسترس سے باہر ہے۔ اس صحتِ حال سے معلوم ہوتا ہے کہ قرۃ العین جتنے بڑے پیمانے پر تنظیمِ فن کر سکتی ہے وہ ہمارے افسانہ نگاروں کے بس کی بات نہیں۔ لہذا قرۃ العین کا نظامِ فن یقیناً سبھوں سے زیادہ بالیدہ و پے چیدہ اندازِ نگاہ و مبسوط ہے۔

اب دیکھنا چاہیے کہ قرۃ العین حیدر آج کی اس انسانیت کے درد و داغ و جستجو و آرزو کی بہترین

ساختہ خواں ہیں جس کی تشکیل جنگ عظیم ثانی، تحریک آزادی ہند و تقسیم ہند اور تازہ ترین تمدنی انقلابات کے
 ریخی محاسن سے ہوئی ہے۔ ان سب محاسن نے مل کر انسانی زندگی کو ریزہ ریزہ کر کے چار دانگ عالم میں
 پھیر دیا ہے۔ سماج ٹوٹ چکے ہیں، خاندان ٹوٹ رہے ہیں، فرد کا وجود پانچ پانچ پارہ ہوا ہے، نفس انسانی کی
 انتہیاں زیادہ سے زیادہ ابھرتی جا رہی ہیں، معیشت تباہ ہو رہی ہے۔ معاشرت برباد ہو رہی ہے، سیاست
 میں ہنگامے اور ہنگامے بپا ہو رہے ہیں۔ تہذیب انتشار سے دوچار ہے۔ مختصر یہ کہ دوالِ آدمِ خاکی، کی
 بول ناگ تصویر مادی، سائنسی، صنعتی اور تمدنی لحاظ سے عین و عروجِ آدمِ خاکی کے درمیان ابھرتی
 جا رہی ہے، یہاں تک کہ انسانی قدروں کا اعتبار اٹھنا جا رہا ہے اور اعتماد کا ایک کھن ہے جو زندگی کے
 ہر گوشے اور دنیا کے ہر علاقے پر طاری ہے۔ انسانیت ایک دور اپنے پر ہے۔ مادی و روحانی توازن
 سے کام لے کر عروج کی طرف بڑھے گی یا مادی انتہا پسندی کے ہاتھوں نڈال کا شکار ہو جائے گی؟ عصر
 حاضر کی تاریخ کا یہ سوال دنیا کے تمام فن کاروں اور دانشوروں کے سامنے ہے اور وہ اپنے اپنے طور پر اس کا
 جواب دینے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ایک جواب قرۃ العین حیدر کا بھی ہے۔

وہ مستقبل کی طرف تیزی سے بڑھتی ہوئی انسانیت کو چند لحظات کے لیے رک کر ماضی کی طرف ایک
 نگاہ ڈالنے کا اشارہ کرتی ہیں، تاکہ آگے کا سفر حیاتِ تاریخ اور وقت کے صحیح تناظر میں طے ہو اور زندگی کی
 قدروں کا تسلسل قائم رہے۔ وہ حال کو ماضی کا آئینہ دکھا کر محتاط، محکم اور میانہ رو بنانا چاہتی ہیں، تاکہ
 ایک تو پچھلی غلطیوں کا اعادہ نہ ہو، دوسرے صدیوں میں جو تہذیب ابھری ہے اس کا دامن ہاتھ سے
 چھوٹے نہیں۔ اس کے باوجود کہ وہ ایک پیش قدم خاتون ہیں، انھیں اندیشہ ہے کہ عصر حاضر میں بقاء ہوا عالمی
 معاشرہ اپنے سرچشموں سے بیگانہ ہو کر وقت کے اگلے مرحلے پر نہ بھرتا ہو جائے اور جدید انسان اپنی جڑوں
 سے اکھڑ کر ترقی کے دوسرے قدم پر منہ کے بل گر نہ پڑے۔ یقیناً یہ زندگی کا ایک مرکب و متوازن تصویف
 جو قرۃ العین کو اقبال کے فلسفہ حیات سے حاصل ہوا ہے، اگرچہ دونوں کے درمیان یہ فرق اپنی جگہ ہے
 اقبال کی طرح قرۃ العین کے پاس کوئی متعین و منظم فکر اور نصب العین نہیں ہے۔ بہر حال، ماضی کو قرۃ
 العین کی اس ایلٹ کے مانند ایک زندہ وجود اور حال میں شامل نیز مستقبل میں پیش نظر سمجھتی ہیں، اگرچہ ان
 سامنے ایلٹ کی طرح وقت کا کوئی نقطہ سکون یا اعلیٰ درجات ایسا ہے جس کی طرف لوٹنے کی ضرورت
 ہو۔ بہر حال دورِ جدید میں انسانی حیات کے انتشار کو قرۃ العین بھی ایلٹ ہی کی طرح محسوس کرتی ہیں
 چنانچہ وہ بھی اپنے افسانوں اور ناولوں میں ایلٹ کی نظموں اور تمثیلوں کے ساتھ تعلیمِ احساس کی
 کرتی ہیں اور اسی مقصد کے لیے مستقبل کی پیش رفت کے ساتھ ماضی کی بازیافت پر زور دیتی ہیں

کے بکھرے ہوئے وجود کو سمیٹنے اور پارہ پارہ انسانیت کی شیرازہ بندی کرنے کی ایک سی ہے۔ لیکن اس سلسلے میں وہ ایلٹ کی آواز میں آواز ملا کر شاعری، شاعری، شاعری، شاعری، نہیں کہتیں۔ ان کی زبان حال پر اقبال کا مصرعہ:
 حیاتِ شعلہ سراجِ خمیر و شکر آئینہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اکثر انقلاباتِ زمانہ کی شورشوں کو اپنے افسانوں میں

اندھا دلوں کا موضوع و مواد بنایا ہے۔
 بلاشبہ قرۃ العین کی ذہنی وابستگی بمطالعی کو نونیل عبد اللہ اس دور کے ہندوستانی معاشرے کی قدریں

سے ہے اور انھوں نے اس عہد اور معاشرے کی تہذیب کی بڑی دلچسپ اور نگارنگ تصویریں اپنی تحریروں میں پیش کی ہیں۔ لیکن شعوری طور پر وہ اس ماضی کو منتر لہ مقصود یا کوئی نقطہ مراجعت نہیں سمجھتیں۔ وہ یقیناً تھوڑی دیر کے لیے وقت کی رفتار کو روک کر گزرتا ہیام کو ذرا پیچھے کی طرف لوٹانا چاہتی ہیں، تاکہ مستقبل کے سفر میں ماضی کا ساتھ نہ چھوٹے اور زندگی کی اس شہرت میں کمی نہ آئے جو صدیوں کا سرمایہ ہے۔ بہر حال اشارات و ضمرت یا مقاصد و اثرات سے قطع نظر ہم کہہ سکتے ہیں کہ فلشن کی دنیا میں قرۃ العین کی انفرادیت یہ ہے کہ انھوں نے بیسویں صدی کے نصف اول کے ہندوستان کی معاشرت کا قصیدہ بھی لکھا ہے اور نو صدی بھی یہ دورِ عظیم جنگوں، الاؤ بادیت کے عروج و زوال، مشرق کی تحریکاتِ آزادی، تقسیمِ ممالک اور تمدنی ترقیات کے سبب عصرِ حاضر کی تاریخِ عالم کا نازک ترین اہم ترین دور شروع ہوا اور جس کا نقطہ آغاز دوسری جنگ

بیسویں صدی کے نصف ثانی میں انتشارِ انسانیت کا جو دور شروع ہوا اور ۱۹۴۷ء کو قمر ابدیا جاسکتا ہے، اس کی بہترین اور سچ ترین نگاہ کے خاتمے کے سال ۱۹۴۷ء اور تقسیمِ ہند کے سال ۱۹۴۷ء کو قمر ابدیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ اس حیثیت سے اگر فنِ کاری میں لطیف ترین اور مؤثر ترین عکاسی مشرقی ادبیات میں قرۃ العین حیدر کے فلشن میں ہی ملتی ہے اور اس لحاظ سے انھیں بھی طور پر افسانہ خوانِ مشرق بھی کہا جاسکتا ہے۔ ساتھ کیا جائے تو وہ کسی سے کمتر نظر نہ ان کا موزن مغربی یا عالمی ادب کے عظیم ترین جدید فنکاروں کے بعض ٹپسے ناہوں سے بھی بلند تر۔
 آئیں گی، بلکہ بیش تر سے بہتر ثابت ہوں گی۔ مغرب کے بعض ٹپسے ناہوں سے بھی بلند تر۔
 قرۃ العین کی یہ انفرادیت و فوقیت اس لیے بھی بہت نمایاں ہے کہ انھوں نے کو نونیل ہندوستان کے ماضی اور اس کے بعد کے حال کو پوری انسانی تاریخ کے تجربے کے ایک جڑ کے طور پر پیش کیا ہے اور مستقبل کے امکانات و خطرات دونوں میں سمویا ہے۔ یہ ترکیبی تجزیہ قرۃ العین کے ذہن کا کمال ہے، وہ بیک وقت عہدِ رفتہ اور زمانہ حال دونوں میں سانس لیتی ہیں۔ اسی فنی احساس کے سبب وہ تاریخ کو حال شامل ہو گئے ہیں اور گویا ان کی فنی شخصیت کا حصہ یا پہلو ہیں۔ اسی فنی احساس کے سبب وہ تاریخ کو افسانہ بنا سکی ہیں۔ اس عمل میں فطری طور پر ان کا انداز کبھی فلسفیانہ ہوتا ہے اور کبھی صوفیانہ، اور دونوں حالتوں

میں سہ سہرومانی نیند ومانیت بڑی گہری ہے اور تاریخ و فلسفہ کی تہل میں بیٹھی ہوئی ہے۔ اسی کے نتیجے میں قرۃ العین کے فلکشن کے بڑے بڑے کردار مشائیت پسند واقع ہوئے ہیں۔ کیا کرداروں کی یہ مشائیت پسندی خود فن کار کے تصور میں کسی قسم کی حقیقت پیدا کرتی ہے؟ اس سوال کا جواب گزشتہ سطور میں دیا جا چکا ہے۔ وہ یہ کہ قرۃ العین کا کوئی معین، واضح اور قطعی نصب العین نہیں ہے۔ لیکن ان کا ایک معیار نظر ضرور ہے۔ وہ تہذیب و انسانیت کے اعلیٰ اخلاق و اقدار کی گرویدہ ہیں۔ شائستگی اور ہمدردی کو وہ بجائے خود مقصود سمجھتی ہیں۔ ایسا اور وقار گویا ان کا لغزہ ہے۔ عصر حاضر کے تہذیبی انتشار میں ان انسانی و اخلاقی ادھان پر زور دینا یقیناً ایک غیر معمولی کیفیت ہے۔ ان کی کیفیت کے باعث قرۃ العین کا حزن و الم یا اس وقنوطیت کی حد تک نہیں پہنچتا اور یک گونہ شکست خوردگی کے احساس کے باوجود مکمل خود شکستگی سے محفوظ رہتا ہے چنانچہ شکست گارزوں کے بعد بھی ایک آئندہ باقی رہ جاتی ہے یہ گویا تمنائے حیات ہے جو تمام آفات و حادثات کے درمیان بھی ایک بشارت خوش دلی اور زندہ دلی کا سامان کرتی ہے، یعنی کا حوصلہ اور سلینہ عطا کرتی ہے، حسرت اپنی جگر رہتی ہے، مگر فانیات کا میلان نہیں آجھرتا، سب سے بڑھ کر یہ کہ افسانہ حیات ایک نسل کے شکست خوردہ اور حسرت زدہ ہیر و دل اور ہیر و دینوں کے ساتھ ختم نہیں ہو جاتا، بلکہ ان کی جگہ ایک انہی کی طرح آرزو مند اور حوصلہ مند نئی نسل، زیادہ خوش و خوش اندھے دلوں کے ساتھ میدان حیات میں اترتی ہے اور افسانہ حیات کو سب دستور جاری رکھتی ہے۔ اس طرح دزم گاہ جہاں میں انسانیت کو تازہ لک مل جاتی ہے اور نئے معرکوں کے سر ہونے کی توقع پیدا ہوتی ہے۔ یہ حقیقت پسندی بھی ہے اور بصیرت مندی بھی۔ عالمی ادب کے بہت کم جدید فن کار حقیقت و بصیرت کے اس امتزاج کے مایہ ناز ہیں۔ اس سلسلے میں قرۃ العین کا مقابلہ مغربی ادیبوں کے ساتھ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ مغرب کے برخلاف مشرق میں ابھی تک 'فتحاع ہمزہ' باقی ہے۔ یہ آج کی دنیا کے لیے فلکشن کے دائرے میں ایک 'پیام مشرق' ہے بیسویں صدی کے نصف اول میں دیے گئے اس پیام کے بعد جو اقبال نے شاعری کے ذریعے نئی دنیا کو دیا تھا، یہ دوسرا پیام ہے جو بیسویں صدی کے نصف ثانی میں قرۃ العین نے افسانہ و ناول کے ذریعے مشرق کی طرف سے مغرب کو دیا ہے۔ اقبال بھی مغرب کے اداس تھے اور قرۃ العین بھی ہیں۔ لہذا دونوں کے پیام مشرق میں بڑی حقیقت پسندی ہے، مگر یہ فرق اپنی جگہ کہ مشرق کے ساتھ قرۃ العین کی وابستگی جذباتی ہے، جب کہ اقبال کا عرفان مشرق ایک فکری بنیاد پر تھا۔

قُرَّةُ الْعَيْنِ صَدْرُ

نسوانی کردار

قُرَّةُ الْعَيْنِ حیدر کے افسانوں اور ناولوں کی عورت جارج برنارڈ شا کی کسی ہیروئن کی طرح 'سوپر مین' (فوق البشر) کی تلاش میں نہیں، لیکن وہ بھی اپنا کوئی آرٹیکل رکھتی ہے اور اس کا ایک کردار ہے، ایک ذہن اور شخصیت ہے۔ آگ کا دریا، کی نمایاں ترین خواتین چمپا اور زملا سے آخر شب کے ہمسفر کی دیپالی سرکار اور اومارلیہ تک، قُرَّةُ الْعَيْنِ کے نسوانی کردار عام طور پر بہت باوقار اور ذہن دار ہیں۔ یہ نہ صرف مرد کرداروں کے متبر مقابل ہیں بلکہ ان کے رفیقِ کار بھی۔ دونوں صنفی کرداروں کے درمیان ایک انسانی مساوات ہے۔ لیکن یہ ایک دوسرے کے متوازی نہیں ملتے اور ان کے مابین کوئی جنسی کش مکش برپا نہیں ہوتی، حالانکہ دونوں ہی اپنی اپنی جنسی خصوصیات سے بھرپور ہیں، مگر جنس کو وہ ایک قدرتی سرمایہ سمجھ کر لے ہیں، کوئی سامانِ نمائش نہیں۔ ایک گہری غبت و انفت قُرَّةُ الْعَيْنِ کے مرد و عورت کے درمیان ضرور سما کر گئی ہے اور انہیں ایک دوسرے کے قریب لاتی ہے لیکن اس میں ہوس اور عیاشی کا پہلو عام طور پر نہیں ہوتا۔ بلکہ لطیف عشق یا دوستانہ میل جول کی بات ہوتی ہے، اگرچہ بعض اوقات جنسی تعلقات بھی قائم ہوتے ہیں مگر قصے میں ان کی طرف صرف ایک اشارہ ہوتا ہے، ان کی تشریح و تصویر نہیں پیش کی جاتی۔

یہی وجہ ہے کہ قُرَّةُ الْعَيْنِ کے نسوانی کرداروں میں زبردست ضبط و تحمل ہوتا ہے، خواہ اسے صنفی غرور کہا جائے یا صنفی حیاداری۔ چنانچہ قُرَّةُ الْعَيْنِ کی تخلیقی دنیا میں بہت کم ایسی عورتیں ہیں جو مکمل کھلیتی ہیں اور اپنی جنس کا استعمال اپنے عیش یا مردوں کے استحصال کے لیے کرتی ہوں۔ ناولٹ، سیتا ہرن، کی ہیروئن ڈاکٹر سیتا میر چندانی، یقیناً ایک ایسی نمایاں خاتون ہیں جن پر مردوں کا کھلونا بننے اور بے مہار جنسی تجربہ کرنے کا شبہ کیا جاسکتا ہے۔ یہی حال ایک افسانے پیت جھڑکی آواز، کی ہیروئن، تنویر فاطمہ کا ہے لیکن ان خواتین کے اعترافات و بیانات سے ان کی مظلومیت اور بے چارگی بھی عیاں ہوتی ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی خواہشاتِ نفس سے زیادہ حالاتِ زمانہ کا شکار ہیں۔ اس کے باوجود ان خواتین کی جنسی مہمات

کا کوئی جواز نہیں پیدا ہوتا، زیادہ سے زیادہ ایک بیان حنفیٰ قریب ہوتا ہے۔ لہذا ہم ان کی ستم رسیدگی کے ساتھ ہمدردی محسوس کرتے ہوئے بھی ان کے کرداروں کو عبرت ناک سمجھتے ہیں۔ ممکن ہے قرۃ العین کا مقصد یہی عبرت انگیزی ہو۔ آخر شب کے ہمسفر کی ایک عورت یاسمین بلوٹ، اس عبرت انگیزی کی سب سے دہشت خیز مثال ہے۔ وہ بغاوت کے جوش میں اپنا سب کچھ نثار دیتی ہے اور ایک نہایت النک انجام سے دوچار ہوتی ہے، جس کے آثار سے وہ خود بھی لرزہ بر اندام تھی، مگر حالات زمانہ ایک بے بس پتے کی طرح اسے اپنی طوفانی لہروں پر بہاتے رہے۔ کیا سینا میر چنڈانی، تصویر فاطمہ اور یاسمین بلوٹ کا انجام خاتون مشرق کے لیے ایک انتباہ ہے؟ اس سوال کا جواب اثبات میں معلوم ہوتا ہے اور غالباً ان کو پیش کرنے کا مقصد یہی ہے۔

بہر حال قرۃ العین کے فکشن میں عورتوں کی دو قسمیں نظر آتی ہیں، ایک، چمپا اور زملہ کی طرح بالکل تخیل پرست اور مثالیت پسند خواتین ہیں جو کچھ اپنے آدرشوں اور کچھ اتفاقات یا مردوں کی بے مروتی کے سبب زندگی میں ناکام ہوتی یا نامراد ہوتی ہیں۔ بہر حال یہ بہت ہی عجیب آئینہ پر سکون اور محسوس قسم کی خاتین ہیں جو کاہل شوریدہ اپنی تمنائیں لیے طلسم ہیراج و تاب میں مبتلا رہتا ہے اور کوئی قطعی اقدام زندگی کے میدان میں اپنی لاہ نکالنے اور منزل مقصود پانے کے لیے نہیں کرتا۔ شاید ان خواتین میں جرأت کی کمی ہے یا وہ ضرورت سے زیادہ فلسفیانہ مزاج رکھتی ہیں۔ دوسرے دیپالی سرکار اور اولمہا نے کے انداز کی باغی اور انقلابی عورتیں ہیں، جو اپنے کچھ نازد رکھتی ہیں، تحریر بھی اور جسنی بھی۔ لیکن یہ عورتیں اپنے مقاصد کے حصول اور اپنی آرزوؤں کی تکمیل کے لیے اقدام و عمل کرتی ہیں، اتحاد و شخص ہو یا اجتماعی۔ یہ خواتین بڑی پُرخطر اور پُر اسرار زندگی گزارتی ہیں اور اس میں شبہ نہیں کہ بڑے اثبات سے کام لیتی ہیں، ان کے دلوں میں ایک آگ سی ٹکی ہوتی ہے جو تا عمر انہیں گرم و مضطرب رکھتی ہے، یہاں تک کہ جب یہ حالات سے سمجھوتہ کر کے اپنی اپنی ذاتی دنیا بنانے کی کوشش کرتی ہیں اور ان میں بعض بظاہر کچھ کامیابی بھی حاصل کر لیتی ہیں تو آئندہ مطمئن نہیں ہوتیں۔

بہر حال، یہ دونوں قسم کی عورتیں اپنے رفیق مردوں پر بہت زیادہ اثر ڈالتی ہیں اور ان کی زندگی میں ذیل ہوتی ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ یہ خاتین اپنے پسندیدہ مردوں کی خیرک حیات نہیں بن پاتیں۔ شاید یہ مردوں کا مقصد ہے یا حالات کی ستم نظریں۔ اس طرح تمام رفاقت کے باوجود قرۃ العین کی عورتیں فراق

ایک احتجاج بن جاتا ہے۔ یہ تلخ حقیقت ان کے نازک مزاج کو مزید حساس بنا دیتی ہے اور ان کا سانس بٹتا ہے۔ اپنے ہموکی آگ میں جلنے کا نام بن جاتا ہے۔ صنف نازک کی اس پریشانی سے فضا میں ایک کشیدگی سی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس سے خاتون کرداروں کو جہاں اپنا جوہر دکھانے کا موقع ملتا ہے وہیں اپنی فطرت و صلاحیت سے زیادہ بوجھ بھی اٹھانا پڑتا ہے اور وہ بالآخر تھک کر چور ہو جاتی ہیں۔ اس کے باوجود عام طور پر ان کی نسائیت میں کوئی فرق نہیں واقع ہوتا۔ ایک ملایمت اور لطافت بالعموم ان کی شخصیت و سیرت میں باقی رہتی ہے۔

بلاشبہ بعض نسوانی کردار مردانہ قسم کے بھی معلوم ہوتے ہیں، مثلاً، آخر شب کے ہمسفر کی خاتون اور ”پت جھڑکی آواز“ کے بہترین افسانے ”ہاؤسنگ سوسائٹی“ کی تریا حسین۔ ان کرداروں کی سیرت میں ایک کڑھکی کا احساس ہوتا ہے جیسے انھوں نے مردوں کی دنیا میں مرد بن کر برابر کا مقابلہ کرنے کی کوشش کی ہو۔ اس صورت حال کا تجربہ کرنے سے واضح ہوتا ہے کہ دراصل ان کرداروں کی خود اعتمادی حد سے بڑھ کر ایک قسم کی خود پسندی میں تبدیل ہو گئی ہے۔ چنانچہ وہ اپنے حقیقی خوابوں اور اصلی آرزوؤں کو چھوڑ کر زندگی سے اس کا بچا کھپا رس نچوڑنے یا زیادہ سے زیادہ لطف لینے میں لگ جاتے ہیں۔ یہ ایک مایوسی کا رد عمل ہے اور اسے ہم نفسی انحراف کہہ سکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی خواتین کی حالت سب سے زیادہ قابلِ رحم ہے۔ ان کی نسائیت تو ختم نہیں ہوتی، اس پر صرف ایک پردہ سا پڑ جاتا ہے، جو بعض غیر معمولی لمحات میں اٹھتا ہے تو نسائیت اور انسانیت کے حسین ترین جلوے آشکار ہوتے ہیں، جیسے ہاؤسنگ سوسائٹی، کی ہاؤس وارننگ تقریب کے عروج پر سلمیٰ مرزا کی حمایت میں جمشید سید کے منہ پر تریا حسین کا زبردست طمانچہ، گرچہ یہ طمانچہ بھی مردانہ ہے، مگر اس کا محرک ایک شدید احساسِ نسائیت اور جذبہ انسانیت ہے۔ طمانچہ ماننے کے ایک گریز پالنے میں تریا حسین کی لطیف ترین حیات اس طرح بجلی بن کر چلتی ہیں کہ اس کی زندگی کا تاریک آسمان تھوڑی دیر کے لیے روشن ہو جاتا ہے۔

بہر حال قرۃ العین کی دنیا میں خواتین برنارڈ شاہ کے نسوانی کرداروں کی طرح نہ تو ارتقائے حیات کا بنیادی عامل ہیں نہ مردوں کے کان کا مٹی ہیں۔ آگ کا دریا، میں تو فکر و عمل دونوں کی سطحوں پر مرد کردار ہی چھائے ہوئے ہیں اور عورتیں صرف ان کے سایے میں چلتی ہیں، جب کہ آخر شب کے

ہمسفر میں متحرک و متحرک خاتین کی کثرت کے باوجود چند نمایاں مرد ہی معیار عمل کا تعین کرتے ہیں۔
بریکان الدین احمد کی شخصیت تو اتنی زبردست ہے کہ تین نمایاں ترین خاتین کی پوری زندگی اسی کے گرد
گھومتی نظر آتی ہے، اس کے قصے کا محور وہی ہے۔ اس کے علاوہ ایک چھوٹے سے مرد کو دار، ڈاکٹر

بنوے چند سرکار کی بھی اہمیت یہ ہے کہ اس کی بیٹی دیپالی سرکار اپنے تمام باغیہ خیالات و اقدامات
کے باوجود، زندگی کے آخری سانس تک، اس کے گن گاتی رہتی ہے اور اس کی شخصیت کو ایک

نشان راہ تصور کرتی ہے۔ نواب قمر الزماں چودھری بھی ایک ہماری بھر کم شخصیت ہیں اور تقریباً تمام
خواتین ایسا امتیاز مذہب و ملت، ان سے کچھ نہ کچھ وابستگی رکھتی اور انہیں اپنا بزرگ سمجھتی ہیں۔ ناولٹ
چاہیے کے باغ کی عورتیں تو گویا مردوں کے ہاتھوں میں کھلوتے ہیں، حالانکہ یہ ظاہر وہ بڑی خود مختار نظر
آتی ہیں۔ ناولٹ، دوبر، خواتین کی ہی ایک دنیا کا نقشہ ہے، لیکن ان کا سامنا مردوں کی دنیا کا ایک پتلا ہے
سب سے بڑھ کر ناولٹ، سیتا ہرن، کی ہیروین لیتے کا غاب کرنا ہونے کے باوجود مردوں سے مغلوب ہے
ناولٹ اگلے جنم کو بے ثبات کیجو، کا عنوان بھی مردوں کے مقابلے میں خواتین کی بے چارگی کا اعلان ہے۔ اس

ناولٹ میں رشک، قمر کا کردار نسوانی مقاومت کے پہاڑی کامرہ اقرار ہے۔

ناولٹ میں رشک، قمر کا کردار نسوانی مقاومت کے پہاڑی کامرہ اقرار ہے۔
ہرگز دشا رنگ، جنہوں کی حندیب بانو اپنی نجات کے لیے کسی صالح مرد کا خواب دیکھتی رہی ہے اور

اس کی بیٹی بالآخر ایسے ہی ایک مرد، ڈاکٹر منصور کے ہاتھوں نجات پاتی ہے۔

کیا قرۃ العین کے نسوانی کردار بھی راشداً خیر کی ہی طرح ہے، کوئی شخص اگر ان سوالوں کا جواب
کیا قرۃ العین کا کوئی اصلاحی مقصد بھی راشداً خیر کی ہی طرح ہے، کوئی شخص اگر ان سوالوں کا جواب
اثبات نہیں دینا چاہے تو کہہ سکتا ہے کہ قرۃ العین عصر حاضر کی راشداً خیر ہیں۔ لیکن اس بات کو تسلیم کرنا

بمشکل ہو گا اس لیے کہ قرۃ العین کے نسوانی کرداروں میں ذہنی طور پر دی ہوئی وہ بے ضرر نسائیت نہیں
ہے جو انہیں بالکل معصوم قرار دلا سکے، خواہ عملاً وہ کتنے ہی مظلوم ہوں۔ یہ کردار اپنی جگہ بڑے زور
آواز سے غصے کو ذہنی طور پر شہ کر رہی ہیں۔ وہ اپنے آپ پر برس کھا کر فریاد نہیں کرتے حالات کا ڈٹ کر

مقابلہ کرتے ہیں اور شکت کی صورت میں کوہستان کو راہ دیتے ہیں۔ ایسے زبان ہیں، میں اور قرۃ العین ان کی وکالت میں کوئی شخص نہیں بھیجا تھا۔ اس طرح ان کے یہاں کسی اصلاحی مقصد کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ کم از کم کسی جذبہ خیر کی کوئی تبلیغ نہیں ہوتی۔ یہ ضرور ہے کہ ایک مخالف ماحول اور ناسا حالات میں عورتوں کی ناکامی و نامرادی سے عبرت اسی طرح تاثرات ہوتے ہیں اور ہمدردی کا جذبہ ابھرتا ہے، بہتری کا عزم بھی پیدا ہوتا ہے۔ قرۃ العین کے یہاں خواتین کے لیے درد و غم کے احساسات تو بہت ہیں، مگر فوہ دم شہ نہیں ہے۔ اسی طرح ان کی ترقی و خوش حالی کی آرزو کے باوجود اس کے لیے کوئی تبلیغ یا بیان اصلاح نہیں ہے۔

اس فرق کے باوجود، قرۃ العین حیدرآباد اور اشداخیری کے نسوانی گروہوں کے درمیان ایک بات مشترک ہے اور وہ ہے ان کی مشرقیت، جو راشداخیری کے یہاں تو بالکل فطری طور پر اور معمول کے مطابق ہے، جب کہ قرۃ العین کے یہاں بڑے سخت حالات میں اور زبردست مشکلات کے درمیان ہے۔ اسی لیے کہا جاسکتا ہے کہ قرۃ العین کی جدید تعلیم یافتہ، روشن خیال اور جہاں دیدہ خواتین کے گروہ میں، مغربی تہذیب و تمدن کے پیدائشی ہوئے چنداں مخالفت کے باوجود، بڑی گہری مشرقیت ہے۔ آگ کا دریا کی چسپا احمد مغرب کی دادوں میں سرگشتہ ہونے کے بعد بالآخر اپنی مشرقی اصل کی طرف لوٹ آتی ہے اور مشرق ہی کے ماحول میں پناہ لیتی ہے۔ "آخر شب کے ہمسفر کی دیپالی سرکار ہندوستان سے جلا وطن ہو کر سبھی بنگال کے سبزہ نادر میں روحانی طور پر کھوئی رہتی ہے، "میتا ہرن، کی ڈاکٹر بیٹا میر چندانی سندھ کے ریگ نادر سے نکل جانے کے بعد بھی بار بار وہیں گھر بسانا چاہتی ہے۔ "گردش رنگ چین" کی ڈاکٹر عزیز نے نہ صرف عالی مشرقی بلکہ "بیاد پرست" ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ عورتیں مشرق کی ہشکی ہوئی رو میں ہیں جنہیں اپنے مرکز و امن سے نکل کر کہیں چین میں ملتا اور وہ عمیق پرے قرار دیتی ہیں۔ یہ بے قراری مجائے خدا کی آرزوئے مشرق کا نشان ہے۔ درحقیقت ان کی ساری تمنائیں مشرق ہیں، ان کے اطوار و اعمال میں مغرب کی جو برباس بھی رنگ و مزاج کے تحت ہو، وہ ایک بین الاقوامی و عوامی ماحول میں سانس لیتی ہیں، جس میں مغربی تہذیب نے تمدن کا غلبہ ہے، لیکن ان کے سارے خواب مشرقی ہیں، شاید اس لیے کہ مشرق کا ٹھون ان کی رگوں میں رواں رہا ہے اور وہ اپنے دہشتے سے انکار نہیں کر سکتیں۔ وہ مشرق کی بیٹیاں ہیں، اس کے باوجود کہ خاتون مشرق کی لطافت کا کچھ حصہ وہ مغرب کی فضا میں کھو چکی ہیں اور یہی ان کی نامرادیوں اور سرخسوں کا ہار ہے، ایک جدید عورت بننے کے چکر میں وہ اپنے قدیم مرکز سے اکثر علی ہیں۔ اسی حادثے کا گہرا احساس ہے جو انہیں اپنے مرکز میں

کی طرف متوجہ نہ ہو رہا تھا۔ وہ دوسری کیفیت کا قائل تھا کہ انھیں رخصت نہ ہوا، جس نے کہ انھیں رخصت نہ ہونے
 کے باعث وہ وہاں رہے۔ یہاں پہلے سے ایک آدمی کی کیفیت کی خبر تھی کہ وہ کی رخصت ہو گیا ہے۔ وہ وہ
 قریب پر وہ رہا۔ وہ وہاں سے بہت بہتر ہو گیا۔ یہ خبر کی کہ رخصت ہو گیا ہے۔ یہاں سے کہ رخصت ہو گیا ہے
 سب سے بہتر ہے۔ میں کو کوئی جگہ نہ شہرت کا خوب قرۃ العین دیکھتی ہیں اس کے ساتھ کہ وہ وہاں
 کی کوئی سے کہ وہ وہاں کی جیسے تو رقم کر دیا ہے اور وہ ایک سے یہاں سے ہر طرف کی ہواؤں کی زبا
 پر گھڑی نظر آتی ہیں۔

قرۃ العین حیدر

۸۷

اسلوب نگارش

ان کی بیش تر تخلیقات میں متعدد مقامات پر قرۃ العین کی نثر سہل متنع کی طرح سادہ و سلیس ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملے، رواں دواں فقرے اور آسان الفاظ، جذبات و احساسات کی تاثیر میں ڈوبی تصویریں سی کھینچتے ہیں۔ بیان کا یہ اختصار اظہار کا ایک ایجا نہ ہے اور اسلوب کا اعجاز۔ نثر کی یہ فصاحت خواجہ حسن نظامی کی یاد دلاتی ہے اور بڑی اضافہ چیز ہے۔ اس سے قصے کے بیان میں ایک ملائمت اور لطافت پیدا ہوتی ہے، شستگی اور دعائی آتی ہے، لیکن قرۃ العین کی نثر میں بلاغت سمجھ ہے، جو بعض اوقات سادہ و مختصر جملوں کے علاوہ پیچیدہ و طویل بیانات میں نمایاں ہوتی ہے۔ ممکن ہے اسلوب کا یہ تنوع موقع و محل کے لحاظ سے ہو اور یہ بجائے خود بلاغت کا ایک نکتہ ہے، یعنی کرداروں اور ان کے احوال کے اعتبار سے ہی ایک موندوں طریق اظہار معین ہوتا ہے، جس سے بیان جیسا چاہیے پیدا ہوتا ہے، اگرچہ کبھی کبھی طویل بیان ضرورت سے زیادہ پیچیدگی پیدا کرتا ہے، چنانچہ کہیں کہیں ایسا بھی ہوتا ہے کہ سلسلہ بیان کا سرخ نگانے کے لیے ذرا خود کو ناچڑھتا ہے اور تسلسل اظہار کا گاہے گاہے قاری کو تھکا دیتا ہے، کچھ خیالات بھی الجھے الجھے معلوم ہوتے ہیں۔

بات یہ ہے کہ قرۃ العین کی نثر کسی صناعتی پر مبنی نہیں۔ مہدی افادی جیسے صاحب طرز کہلانے والوں کا تصنع یا تجدد قرۃ العین کے اسلوب میں نہیں۔ یہ دراصل ہٹسے گہرے احساسات کا فطری انقباضے سادہ اظہار ہے۔ چنانچہ احساسات کی نوعیت، اسلوب کی خصوصیت کا تعین کرتی ہے۔ احساسات سادہ بھی ہوتے ہیں اور پیچیدہ بھی۔ قرۃ العین کے یہاں دونوں قسموں کے احساسات ہیں اور وہ ان دونوں کے اظہار پر قدریں ان کا تخلیقی معیہ و مگر کتب ہے۔ لہذا اس کی ثروت کا عکس لازماً طرز بیان پر پڑتا ہے۔ قرۃ العین کی نثر واقعاً ایک تخلیقی نثر ہے۔ وہ اپنے محسوسات، مشاہدات اور مطالعات کو ان کی اصل شکل میں قارئین تک اس طرح منتقل کرنا چاہتی ہیں کہ ان کے ذہن پر بھی وہی اثر ہو جو جن کار کے ذہن پر ہوا ہے، اسی لیے قرۃ العین کے اسلوب میں اشتراک و ایجاد کے پہلو بھی ہیں اور ایک تازگی و شادابی ان کے ہر بیان میں عام طور پر پائی جاتی ہے

بعض اوقات یہ شانہابی بڑھ کر شاعری کی حد تک پہنچ جاتی ہے، خاص کر حسن فطرت کی مرقعہ نگاری میں۔ اس مرقعہ نگاری میں گویا مناظر کی موسیقی الفاظ میں منتقل کی جاتی ہے اور سطرول میں کچھ متسوری کچھ نعلی کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ بعض نفسی کوایف کا تجربہ بھی اس گہرائی سے کیا جاتا ہے کہ عبارت گداز ہو جاتی ہے اور ایک سیل معانی موج زن ہوتا ہے۔ حسن فطرت اور فطرت انسانی کے ان بیانات میں قرۃ العین کی نثر بڑی دیز اور تہہ دار نیز انتہائی خیال انگیز ہو جاتی ہے اور الفاظ و فقرت کی جستجی کے باوجود مفہوم کے مشمرات خدا پر اسرار معلوم ہونے لگتے ہیں۔

قرۃ العین کی نثر میں ایک خوش طبعی کے آثار بھی جابجا نمایاں ہوتے ہیں اور گاہے گاہے لطیف طنز کی حد تک پہنچ جاتے ہیں، اگرچہ ظرافت کی محنت سنجی یا نکتہ چینی ان کے اسلوب میں بہت ہی کم ہے، امالاکہ حزن کے باوجود بشارت اس اس اسلوب کی ایک خصوصیت ہے۔ دراصل قرۃ العین خیال انگیزی میں اتنی محور ہستی ہیں کہ فقرہ بازی کی طرف توجہ نہیں دیتیں۔ وہ صرف اپنے احساسات کا اظہار کر کے قارئین کو بلا تکلف ان میں شریک کر لینا چاہتی ہیں۔ اسی لیے ان کا لہجہ دھیمہ، نرم اور شیریں ہے۔ وہ قاری کے ساتھ ذہنی طور پر ایک یکجہ نعت اور شخصی قربت کا رشتہ قائم کر لیتی ہیں اور گویا ان سے کرتی ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی نثر میں انگریزی الفاظ و محاورات بکثرت استعمال کیے جاتے ہیں اور عام بول چال کے بہتر سے چلتے ہوئے فقرے بھی۔

بے تکلف گفت و گو کا یہ انداز بعض اوقات کتاب کا تحریر کو ڈرانگ روم کی تقریر پر بنا دیتا ہے اور اس کے نتیجے میں عبارت کچھ ناہموار ہو جاتی ہے۔ ممکن ہے یہ ناہمواری بعض احساسات کا عکس ہو، مگر اس سے سلسلہ بیان کو جھٹکے لگتے ہیں یا ترتیب اظہار میں شگاف پیدا ہوتے ہیں۔ شاید اس خامی کو افسانے کی زبان قرار دے کر نظر انداز کرنے کی کوشش کی جائے۔ لیکن یہ بات انہما جھڑکتی ہے کہ اس سے سلاست میں فرق آتا ہے اور فصاحت مجروح ہوتی ہے۔

اشعار کے حوالے قرۃ العین کی نثر میں اس کثرت و شدت سے پائے جاتے ہیں کہ جزو عبارت بن جاتے ہیں۔ ممکن ہے بعض لوگ نثر میں اس درجہ شعریت کو حد اعتدال سے بڑھا ہوا سمجھیں، مگر واقعہ یہ ہے کہ اشعار قرۃ العین کے اسلوب میں تحلیل ہو گئے ہیں اور ان سے روانی بیان میں کوئی رکاوٹ نہیں پڑتی جب کہ معنویت و ثروت بڑھ جاتی ہے۔ اس طرح اشعار صرف خیال انگیز الفاظ یا استعارات بن کر آتے ہیں

اور نشر کی طاقت میں اضافہ کرتے ہیں۔

قرۃ العین کی نشر مجموعی طور پر ایک فضا بناتی ہے، جسے افسانوی کہا جاسکتا ہے۔ اس افسانوی فضا سے احساسات و خیالات کا وہ ماحول پیدا ہوتا ہے جس میں قرۃ العین کی الفابی تخلیق ہوتی ہے اور قارئین کی پوری توجہ دورانِ مطالعہ جذب کر لیتی ہے۔

میرے بھی صنم خانے

”آگ کا دیا“ کی تصنیف قرۃ العین حیدر کی ایک علامتی تصویر اردو ادب کے نگار خانے میں آڈیاں کر دی ہے۔ آج کے اردو ادب میں ہر علامتی تخلیق کی طرح یہ تصویر بھی پُر فریب ہے اور اس سے قرۃ العین کے فن کی حقیقت روشن نہیں ہوتی۔ ”آگ کا دیا“ یقیناً مصنفہ کا سب سے اہم ناول ہے لیکن نہ تو پہلا ہے نہ آخری۔ اس کے قبل اور اس کے بعد ان کے دوسرے ناول ایک ایسا تناظر پیش کرتے ہیں جس سے آگ کے نہ تو ”آگ کا دیا“ کو صحیح اور مکمل طور سے سمجھا اور سمجھایا جاسکتا ہے نہ مجموعی طور پر مصنفہ کے فنی کارنامے کی نوعیت واضح کی جاسکتی ہے۔ ناول کے علاوہ مصنفہ کے متعدد ناول، اور کثیر التعداد افسانے ہیں جو سب مل کر فن کی وہ فضا بناتے ہیں جس میں ”آگ کا دیا“ کی تخلیق ہوئی۔ ظاہر ہے کہ یہ دیا ایک مخصوص زمین پر رہتا ہے اور ایک خاص ہوا میں بہریں لیتا ہے، اس کے سوتے کسی سر چپے سے پھوٹتے ہیں اور اس کے دھاسے کسی رخ پر رواں دواں ہیں۔

_____ قرۃ العین کا پہلا ناول ”میرے بھی صنم خانے“ ہے۔ یہ نام بھی اپنی ایک علامت

رکھتا ہے اور اس کا ایک حوالہ ہے:

میرے بھی صنم خانے، تیرے بھی صنم خانے
دو قوں کے صنم خاکی، دو قوں کے صنم فانی

(اقبال: غزل۔ بالچہل)

اس نام کی مناسبت سے عنوان کتاب کے نیچے مابلکہ کے تین مراحل اس طرح درج کیے گئے ہیں:

۱۔ تراشیدم۔

۲۔ پرستیدم۔

۳۔ شکستم۔

مگر چونکہ الفاظ کا صیغہ واحد متکلم ہے جس سے کسی ایک فرد یعنی مصنفہ کے سوانح حیات کی طرف

اشارہ ہوتا ہے لیکن یہ داستان قصے کے کسی بھی کردار کی زندگی ہو سکتی ہے، خواہ وہ رخشہ ہو یا سلطنت آرا بیگم یا رخشہ کے والد اور بیگم کے شوہر کنود عرفان علی اور ان کا لڑکا پیو یا پوری "عفران منزل" جو ان کرداروں کے افسانہ حیات کا مرکز و مقام ہے۔ پھر ان کرداروں سے وابستہ دوسرے بہت سے کردار اور ان کے خاندان و مکان ہیں۔ ان میں ہندو بھی ہیں، مسلمان بھی، عیسائی بھی۔ ان سب کے صنم خانے تقسیم ہند اور جنگ عظیم ثانی کے انہماک و فطاعت نے تباہ کر ڈالے ہیں، جب کہ ان سے قبل جنگ آزادی اور سلطنت برطانیہ کے دو ترک زندگی کے تمام ہنگاموں کے درمیان خوابوں کی ایک دنیا آباد تھی، وہ اپنے گومتی کے کنارے لکھنؤ کی جمنی جمنی تہذیب زوال اور وہ کے باوجود اپنا ایک حسین ظلم قائم کیے ہوئے تھی اور اس کی سحرانگیز فضا میں نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کے ولولے اٹھائیاں لے رہے تھے، زمانہ بدل رہا تھا۔ قدیم بدلتی نظر آرہی تھیں نئی تعلیم مشرقی آداب میں انقلاب پیدا کر رہی تھی، ہندو مسلم مشترکہ تہذیب کے ساتھ ایک تیسرا عنصر مسیحی یا مغربی اقدار کا مخلوط ہو رہا تھا اور عصر حاضر میں اقوامی تمدن کے آثار نمایاں ہو رہے تھے۔ جدید لہری انداز کے کالجوں کی تعلیم و تربیت نے ایشیائی ماحول کو متغیر کرنا شروع کر دیا تھا اور تیزی سے ابھرتے ہوئے جدید معاشرے میں مد و معیشت کے رشتوں کا انداز بدلنے لگا تھا۔ نئی تعلیم یافتہ نسل میں بڑا جوش حیات تھا۔ وہ ایک تازہ ہوا میں سانس لے رہی تھی اور اس کی مثالیت پسندی اپنے زور شباب میں انقلاب و انقلاب کا نعرہ لگا رہی تھی، مشرق کے زمین و آسمان تو بدلا ہو رہے تھے۔ لیکن جنگ عظیم اور تقسیم ہند کی بلائے ناگہانی نے تصور کے سارے صنم خاتون کو پاش پاش کر دیا۔ ایسا معلوم ہوا کہ سرزمین ہند میں ارتقاء نے انسانی کی رفتار رک گئی ہے اور ایک محیط طوفان نے زندگی کے سارے آثار مٹا دیے ہیں۔ مستقبل کی تمام آرزوئیں تباہ ہو چکی ہیں۔ گزرے ہوئے وقت کے لمحات ضائع ہو چکے ہیں۔ کائنات فنا کے قریب آچکی ہے۔ اس طرح یہ داستان ایک پسندیدہ نسل کا المیہ پیش کرتی ہے۔

”کر واپاراج کی رخشہ آتش لہان کے پاس ایک پلٹے سرخ رنگ کے میلے موٹے پر جس کے ٹوٹے ہوئے اسپرنگ نیچے کود حس گئے تھے، اپنے ہاتھوں پر چہرہ رکھے بیٹھی رہی اور پلکیں جھپکاتی رہی۔“

”سادا دن گزر گیا“ اس نے پھر دہرایا۔

دیے کے باہر ہوائیں زبرد پھول کر ادھر سے ادھر لہتی ہیں

”سادا دن گزر گیا، کوئی نہیں آیا، کوئی نہیں آیا سادا دن گزر گیا“

سادون گزر گیا، سادون گزر گیا۔ کروا ہا راج کی رخشہ نے ہاتھ ہلا کر پھر اپنے آپ سے دہرایا۔

پابراش شروع ہو چکی تھی (ص ۴۵۹-۴۵۸)

یہ ۴۵۹ صفحات کے ناول کی تقریباً آخری سطریں ہیں جن میں ہم دیکھ اپنی پوری دنیا کی تباہی پر گویا کف افسوس ملتی ہوئی، شدید تنہائی و دورانی کے عالم میں "سادون گزر گیا" کی گردان کر کے اپنی بے بسی اور زندگی کی بربادی کا اظہار کرتی ہے۔ یہ پورا بیان بہت ہی علامتی اور خیالی انجیز ہے اور اس میں حیات کا المیہ ایک گہرے جاہلیاتی احساس کے ساتھ ظاہر ہوا ہے۔ "میلے صوفے، اٹوٹے ہوئے اسپرنگ نیچے کو دھنس گئے" "اپنے ہاتھوں پر چہرہ رکھے بیٹھی اور ٹپکس جھپکاتی" "دیہچے کے باہر زرد پتوں کو ادھر سے ادھر لڑاتی" "کوئی نہیں آیا" اور "باہر بارش شروع ہو چکی تھی" سبھی فقرے معنی خیز ہیں اور ان کے اشارات سے ادبار، افلاس، اناسی، حزن اور حسرت ٹپکتی ہے۔ زرد پتوں کے ہوا میں اٹنے سے خواں کا اشارہ تو بالکل واضح ہے لیکن بارش کے شروع ہونے سے ایک ایسے سیلاب کا اشارہ بھی ملتا ہے جو گویا پرانی زندگی کے نشانات بہاے جانے لگا۔ اس بیان کے مضمرات میں شعریت کے اثرات بھی شامل ہیں! سادون گزر گیا، کوئی نہیں آیا، کوئی نہیں آیا، کوئی نہیں آیا۔ سادون گزر گیا، کی سطر بے اختیار فحش کی نظم تنہائی، کی یاد دلاتی ہے:

پھر کوئی آیا دل زار! نہیں کوئی نہیں

اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا (نقش فریادی)

کیا وقت کی گردان کے اشارات میں کوئی فلسفہ بھی ہے؟ ہاں وقت کا فلسفہ قرۃ العین حیدر کا ایک مخصوص موضوع ہے اور ان کے پہلے ناول ہی سے اس کے واضح آثار ملتے گتے ہیں:

"ایک کارواں ہے جو آگے بڑھتا جاتا ہے۔ ماضی کا افسوس اور فردا کی فکر اس کی رفتار پر اثر انداز نہیں ہو سکتے۔ نئے دن آتے ہیں، نئی راتیں آتی ہیں۔ جھک کر چلتا ہے۔ آندھیاں اٹھتی ہیں۔ کسی کو موت آتی ہے، کسی کو نہیں آتی۔ نیند بھی نہیں آتی۔ یہ چکر یوں ہی چلتا رہے گا۔ سب انچیت ہیں۔ سب دکھی ہیں" (ص ۲۶-۲۵)

..... پھر وقت کی یہ راز کے ساتھ کوئی نیا مقدمہ بن جائے گا۔ کوئی نیا عمل تلاش کر لیا جائے گا۔ ہم جہاں ہیں اس جگہ نہ ہوں گے۔ یہ سب آگے چل جائے گا۔ زندہ رہنے کی، خوش رہنے کی خواہش، زندگی کی مقناطیسی رو وقت کے رگیتاؤں میں کھو جائے گی۔ یہ چھوٹے

چھوٹے، معصوم، بے بس انسان۔ آئے دالے دن اور لے والی راتیں ان سب کے لیے کیا
 لائیں گی؟ ان کی آنکھیں ابھی کیسا دکھیں گی؟ ان کے دل کیوں دھڑکیں گے؟ کوئی نہیں جانتا
 یہ سب کیوں ہے؟ اور میں تو فلسفی ہوئی ہوں بھاری، اس نے سوچا " (ص ۸۲-۸۱)
 "۔۔۔ وقت ارجن کے خدائی طرح اپنے خوابکاروں کو خود تباہ کر دیتا ہے۔ مگر وقت
 ابدیت سے غلطی صرف مستقبل پر محسوس کرتا ہے اور مستقبل میں اگر ہر چیز ایسی بن جائے
 جس کی ہمیں اتنی ترنا ہے تو پھر کوئی بات ایسی ہوگی، کوئی دہر ایسی نکلے گی جس سے
 انسانیت کی ساری کوششیں بیکار رہائیں گی۔" (ص ۲۸۲)

یہ وقت کا ایک یا س انگیز تصور ہے اور اس میں آگے کی طرف حرکت کی بجائے ایک دائرے میں
 "چکر" کا احساس ہے۔ اس میں وقت کے ہاتھوں انسانیت کی تخریب کا منفی نکتہ بھی شامل ہے جس
 سے قنوطیت مترشح ہوتی ہے۔ وقت کے اسی تناظر میں ہندوستان کے ایک خاص عہد کی مرقع نگاری کی
 گئی ہے اور اس سے وابستہ مختلف موضوعات کے جلوے پیش کیے گئے ہیں، ملک کی مشترکہ تہذیب کا نقشہ
 کھینچ کر اس پر یہ تبصروں کیا گیا ہے۔

"یہاں کسی کو پتہ نہیں تھا کہ کون ہندو ہے، کون مسلمان ہے، کون شیعہ ہے، کون سنی ہے
 اپنے دکھوں اور تکلیفوں کے باوجود زندگی بڑی محکم، پُر مسرت اور قانع تھی۔ پرانی روایات
 کی پابندی اور قدیم چلن کو نبھانا سب کا مقدس فریضہ تھا۔" (ص ۳۱۱)
 اس قدامت کے ساتھ وطنیت کا احساس بھی شدید ہے،

۔۔۔ "سب اسی دھرتی کے بیٹے تھے۔ ان کی زبان، ان کا لہجہ، ان کے گیت ان کے
 دکھ سکھ، وہ فضا جس میں وہ پیدا ہوئے تھے، یہ سب اس کا اپنا تھا، اس کا اپنا اور بہت
 پیارا، اپنی زمین اپنی گہیروں کی بایاں، ہوا کی نمی، مٹی کی خوشبو، یہ سب اس کی اپنی مٹی
 کے دیوتا تھے۔۔۔" (ص ۳۵۳)

اس ارضیت کی تہ میں چلتی ہوئی جذباتیت نمایاں ہے لیکن فرقہ وارانہ فسادات نے عین آزادی ملک
 کے تاریخی موقع پر سامنے جذلوں کا خون کر دیا اور ساری حیات کی آوازوں میں نعرے کے ساتھ نعرے کے
 نعر بھی مل گئے:

"چراغ جھللاتے رہے۔ سناجتے رہے۔ ملک بھر کے ان مرتے مارتے انسانوں کے
 لیے اتنے بہت سارے لوگ اپنے اپنے طریقے سے جو کچھ کر سکتے تھے مگر رہے تھے۔ ان

کے دلوں میں جذبہ تجاہل و غلوں تھا، دکھ تھا، بے انتہا شدت کا دکھ اور تکلیف۔ یہ سب کیا ہو رہا ہے؟ ہمیں اس طرح نہ رہنے دو۔ خدا کے لیے اس طرح نہ رہنے دو۔ زندگی بلند ہے۔ زندگی بکتر ہے۔ زندگی مقدس ہے۔ خداؤں نے زندگی خون میں رگیدے جاتے کے لیے تخلیق نہیں کی تھی۔ ساز تیزی سے بجتے رہے۔ (۱۲۹)

اس عالم میں جو نیا ہندوستان تخلیق ہوا اس کی تلخ حقیقت یہ ہے:۔
 ”.... بڑا افسوس یہ ہے کہ ہم خوب جانتے ہیں کہ ہم کیا کر رہے ہیں۔ پچھلے چند برسوں سے یہ جلتے چلے آئے ہیں کہ اس کا نتیجہ کیا ہو گا۔ ہمارے لیے تو بخشش اور معافی کی بھی کوئی امید نہیں۔“ (۱۲۳)

عصر حاضر کی انسانیت کا، خواہ وہ کسی ملک میں ہو، خدا کی طرف سے ہونے والی مغفرت اور رحمت سے بہت دور ہو جانے کا تجلّی ہے۔ ایسا ایلٹ کی شاعری کا ایک نمایاں موضوع ہے جس کی جھلک قرۃ العین کی سطور میں صاف نظر آتی ہے۔ ایلٹ کے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ زیرِ نظر ناول کے کردار صبحِ ساحل میں سانس لے رہے ہیں وہ بالآخر ایک خرابے میں تبدیل ہو جاتا ہے اور اس میں بسے دے لے انسان کھوکھلے نظر کرتے ہیں، وہ جانتے ہیں کہ اب ان کی مغفرت کی کوئی صورت باقی نہیں رہ گئی:

“AFTER SUCH KNOWLEDGE, WHAT FORGIVENESS?” 3

ایسے معتبوب خدا لوگوں کی زندگی کا طور یہ ہے:

”.... دھیرے دھیرے کر شاہل کا خوبصورت ڈرائنگ روم مہاؤں سے پھرنا شروع ہوا۔ دھیرے دھیرے دھیرے دھیرے مرد، راجکار کی اندھا اور پرنس سیاہ ڈنڈوں میں ہنری فوڈنڈا کا لاک گیبل جیسے مرد، راجکار کی اندھا اور پرنس دھیرے دھیرے جیسی خواتین، ایسے لوگ جن کے نام ٹیلی فون ڈائرکٹری میں اور سول سٹ کے صفحات پر ہوتے ہیں، ایسے لوگ جو کمرس کا زماںہ کھاتے ہیں اور گریاں کشمیر میں بسر کرنے ہیں اور جن کی بیویاں ان سے طلاق لے کر سوئٹزرلینڈ چلی جاتی ہیں۔ (۱۲۷)

اس فضا میں پلٹنے والے مرد و عورت کے مسخ شدہ کردار کا یہ عبرت انگیز نقشہ ملاحظہ کیجئے:

”صبح ہوتے خواتین نے کلب سے نکلنا شروع کیا۔ بھاری اور کوٹوں، کندن کے گھٹوں، اطلسی غراروں اور جھلملاتی ساریوں میں، سرسراہتی ہوئی خواتین جن کے شوہر یا بھائی یا

یادوست ان کے اور کوٹ لیے کلک ادم اور بکسوں میں ان کے منتشر تھے اور جہاں کے
شوفر سردی کی وجہ سے موٹے کے شیشے چڑھائے پچھلی سیٹوں پر سکڑ کر سبب تھے۔ یہ شاندار
خود تیس جن کے دماغ عالی تھے، اور میں کھوکھلی تھیں۔ دل بلا کسی مصرف کے یوں ہی علاؤ
دعوت کرتے تھے، صرف ان کے ہونٹوں پر میکس فیکر اٹھ ڈھونڈنے کے رنگ تھے اور غزلوں اور سلیں
پرنر دوزی کے بھول جھگڑتے تھے۔ (ص ۱۱۸)

اس قسم کے مرد و عورت ایک دوسرے کے ساتھ اپنے تعلق یا محبت کے ہائے میں ایسے
خام خیالات کا اظہار کرتے ہیں:

"ٹھیک ہے، محبت کے لیے ضروری نہیں کہ اس میں ابدیت بھی ہو۔۔۔ ہاں، محبت کے
لیے ضروری نہیں کہ اس میں ابدیت بھی ہو۔ سچا بہت کافی ہے کہ دوسری کے بھول ہوا کے
جھونکوں سے نیچے گر رہے ہیں اور ہمارے ساتھ ہی ہمارے پاس موجود ہیں۔۔۔ ہاں یہ بہت
بڑی ٹریڈی ہے، ساری محبت ہی ٹریڈی ہے۔ محبت میں پائیداری تو بہت ہی میٹ آف
فیکٹ اور ان رویننگ چیز ہے۔ اس کی ساری ٹریڈی، ساری خوبصورتی اسی وقت محسوس
ہوتی ہے جب اس میں ابدیت اور پائیداری کا فقدان ہو" (ص ۱۵-۱۱۳)

ناول کا ایک کردار خود ہی اپنے معاشرے کی زندگی میں اس سلیوٹ کا اقرار کرتا ہے:
"یہاں سب جسم ہی جسم ہیں، صندلی، گرم، خوبصورت، روح کہیں نہیں ملتے کہیں نہیں
ملتے" (ص ۱۵۱)

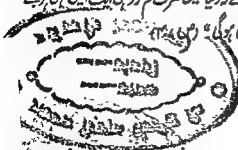
محبت کا یہ معاملہ بالآخر ایک بہت مبہم قسم کی وجودیت اور اس سے پیدا ہونے والے شدید احساس

تنہائی تک پہنچ جاتا ہے:

"تم بھی بہت جلد اس نتیجے پر پہنچ جاؤ گے کہ دنیا میں صرف تم خود ہی ایک ایسی ہستی ہو جسے
اپنے آپ سے تعارف کر کے خوشی حاصل ہوگی" (ص ۱۵۱)
"تم کون ہو بھائی؟"
"میں۔۔۔ میں خود۔۔۔"

"تم خود؟"

"ہاں۔۔۔ میں۔۔۔ جو زندہ ہوں۔ اور میں جو مر چکا۔ میں جو جی ہوں اور میں جو گدے سے محفوظ رہا۔"



”نہیں، ہم اگلے کسی دور ہے پر نہ ملیں گے۔ کسی دور ہے پر نہ ملیں گے۔ ہم اپنے اپنے چکروں میں تنہا گھومنا ہے۔ اس تنہائی کو تم سچا بتی ہو؟“ (ص ۵۱-۲۵)

اس فلسفیانہ تناظر میں مصنف نازک کی جس سے ان کا تعلق ہے، مصنف نے یہ کردار نگاری کی ہے۔

”معمورت دنیا کو پرمسرت، روشن، خوش گوار بنانے کی ذمہ داری سنبھالتی ہے لیکن آخر میں وہ کسی خوش نہیں کر سکتی۔ کائنات کو پرمسرت بنانے کی ذمہ داری خدا کے قدوس نے اس کے شانوں پر ڈالی ہے لیکن اسے بعد میں پتہ چلتا ہے کہ یہ سب غلط اور بیکار ہے۔“ (ص ۱۲۹)

اس طرح کی فلسفہ طرازی قرۃ العین حیدر کے فن کا منبع و محور ہے۔ ان کی تحریروں میں تفکر ایک لازمی عنصر ہے، جو کچھ تو زندگی کے رنگارنگ تجربات سے ابھرتا ہے اور کچھ ان کے متنوع مطالعات پر مبنی ہے۔ وہ بلاشبہ ایک کثیر المطالعہ فن کار ہیں۔ اور ادبیات کے علاوہ علوم، ہنر، سماجی پریمی ان کی نظر وسیع ہے، خاص کر شاعری سے ان کا شغف بہت گہرا ہے۔ یہی وجہ ہے ان کی تخلیقات میں تعلیمات و استعدادات کی کثرت ہے۔ ان کے بہتیرے افسانوں اور ناولوں کے نام تک معروف اشعار سے ماخوذ ہیں۔ افسانہ نگاری میں عمیق شعریات قرۃ العین کے فن کی خصوصیت ہے اور اس کے بسیط حمایتی عنصر کا ایک اہم وسیلہ۔ یہی شعریات ایمائیت پیدا کرتی ہے جو بالآخر علامت نگاری تک پہنچتی ہے۔ بہر حال ایک لطیف صراح اس حقیقت پرندی کا پتہ دیتی ہے جو قرۃ العین کے فن کو لطیفہ اور چیتاں بننے سے روکتی ہے۔ پھر گہرے حزن و درد کے باوجود اس فن میں ہنگامہ سنجیت سے شدید وابستگی نمایاں ہے اور اس کی تخلیق کی ہوئی دنیا کے باشندوں کی ہوس، کو ایک نشاط کار ہے۔ اس لیے کہ وہ اس نیم فلسفیانہ اندیمہ مونیانہ احساس سے سرشار ہیں:

(غالب)

نہ ہو مرنا تو جینے کا مزہ کیا ؟

در اصل یہ ایک فنیاتی آگہی ہے جو قرۃ العین کے اکثر کرداروں کو حاصل ہے، خواہ یہ ذہنی سرمایہ شعوری ہو یا شعوری۔ ایک نفس قسم کی خوش باشی ”میرے بھی قسم خدانے اس نسل میں پائی جاتی ہے جو اپنے آپ کو بہت ہی دل شکن حالات میں مصور پاتی ہے۔ اس نسل کے جوان مرد و عورت بڑے سن چلنے زندہ دل اور خوش گفتار ہیں یہ ایک انڈر گرین جو بخت قسم کی تعلیم یافتہ نسل ہے جسے حالات کی گرمی نے وقت سے پہلے بالغ PRECOCIOUS بنا دیا ہے۔ وہ اپنے گرد و پیش کے حقائق کو اول اول ایک نگاہ حیرت سے دیکھتی ہے پھر اپنی عمر اور وقت کی سرتوں میں کسو جاتی ہے مگر بہت جلد ایک حسرت سے دوچار ہو جاتی ہے اور جو بخت کی تنہائیوں میں پناہ لینے کی خوشی کرتی ہے۔ اس نسل کے افراد اپنی باہمی محبتوں میں یقیناً مخلص ہیں اور ان کے تعلقات میں شاید بقا خانے عمر بڑی گزشتگی

ہے لیکن ان کے تصورات مسلط ہیں امدان پر عام خیالی کا غلبہ ہے۔ شاید وہ پورا معاشرہ ہی غلط ہے جس سے اس نسل کا تعلق ہے۔ یہ جاگیر دارانہ نظام کی فاکسٹر پر تعمیر ہونے والے متوسط طبقے کا معاشرہ ہے جو طبقہ امر سے قربت رکھتا اور اس کو اپنا آئندہ سمجھتا ہے:

”رشتہ دے جو کٹر عرفان علی کی بیٹی تھی خورائے محسوس کیا کہ یہ لڑکی (شہلا حسن) ایک دوسرے طبقے سے تعلق رکھتی ہے اس دنیا سے نکل کر وہاں آئی ہے جو پورے دہاوتے ہوئے اسٹوکرسی کی حدیں چھو لینے کی کوشش میں ہاتھ پاؤں ملائی رہتی ہے اس نے وہیں بیٹھی بیٹھی اس لڑکی کو اسٹائش اور پوش بننے کی کوشش میں مصروف دیکھ کر اس کی بیک گراؤنڈ کا، ایک مڈل کلاس گھرانے کی اس کائنات کا تصور کرنا چاہا جہاں سے وہ آئی تھی۔ ایک مڈل کلاس گھرانہ جس کے ڈرائنگ روم وینس اور میلن کے رنگین مناظر کے پرٹ اور لارڈ بائرن اور دانتے اور بیٹریس کی چھپی ہوئی تصویروں سے مزین ہوتے ہیں اور جہاں کے لڑکے شام کو بے حد اہتمام سے سفید براق پتلونیں پہن کر رفاہ عام کے کلب ٹینس کھیلنے جاتے ہیں اور لڑکیاں گریجویٹ کھیلنے کی تیاری کرتی ہیں اور جن کی مائیں نوجوان ڈچی کلکٹر کو چار پر مدعو کرتی ہیں کہ دیکھو ہماری ڈرہس کبھی کالج کی تعلیم یافتہ بیٹیاں تمہارے گھروں میں جا کر تمہارے کمروں کو بھی اسی طرح چھپی ہوئی تصویروں اور کڑھے ہوئے شیر اور چھینے کے فریموں سے سجادیں گی۔ یہ ٹریجک مڈل کلاس اسے اس لڑکی سے یکجہت بڑی ہمدردی محسوس ہوئی“ (صفحہ ۱۳۲-۱۳۱)

اس ہمدردی میں طنز کا پسو یہ ہے کہ ہمدردی کرنے والی بھی طبقہ امر سے تعلق رکھنے کے باوجود متوسط طبقہ ہی کی رسوم کا شکا ہے اور ایک اسٹائش اور پوش ماحول میں سانس لیتے ہوئے جدید نیشن کے ڈرائنگ روم کی زندگی کی عادی ہے، خواہ اس کے ذاتی احساسات کتنے ہی باغیانہ یا انقلابی ہوں۔ واقعہ یہ ہے کہ رشتہ دے سماجی تصورات میں اشتراکی اشارات صرف رومانیت پر مبنی ہیں اور اس سلسلے میں اس کا خلوص ایک جذباتیت سے زیادہ نہیں، جو رواج زمانہ اور مغربی تعلیم کا ہوں کے مصنوعی ماحول کی پیدا کی ہوئی ہے ناول کی ہیروئن کے صنم خانے کی فضا کے نقوش یہ ہیں:

”نیچے باغ میں شہد کی مکھیاں بجنے لگی ہیں۔ اندر ہاں میں سجے ہوئے سنگ مر مر اور تانبے کے عجموں اور روغنی تصویروں کے نقوش دوپہر کے اندھیرے میں زیادہ گہرے، زیادہ پراسرار نظر آ رہے تھے۔ فضا پر وہ غار آگیاں مٹانا چھٹا جابا تھا جو گریوں کی بھرپور دوپہروں میں کائنات کے ڈرے ڈرے میں سما کر دھیرے دھیرے دھڑکنے لگتا تھا اور ڈھیل

آتا ہے کہ اگر دنیا یہی ہے تو بری نہیں (ص ۵۳)
 ہم نے کتنے مل کر نیلے پہاڑوں پر صبح کا فربہ کی خوبصورتی دیکھی ہے۔ ہم نے ایک مٹھ
 "ناریک جنگلوں اور ہری گینڈنڈیوں کو طے کیا ہے۔ ہم اور تم ان کنجوں میں گھومے ہیں جہاں
 کوہلیں سدھیا کے لئے گاتی ہیں۔ تم اب کہاں پیچھے ہو۔ تم اب کیا سوچ رہے ہو تم وقت کو
 اپنے میں کھونا چاہتے ہو۔ ہم وقت سے الگ ہیں۔ ہم وقت سے الگ ہیں۔ ہم وقت سے الگ
 نکل آئے ہیں۔ کیا تمہاری آتما کا ہر ماہ اب تک شانت نہیں ہوا۔ ہم تو اس بڑی خفہ صوت کائنات
 میں جاگرتی پھیلاتے آئے تھے؟ (ص ۱۲۸۳)

بلاشبہ ان تصویروں میں ایک ایسا فن کارا درخشاں ہے جس میں جہاں وفطرت کے رنگ و آہنگ بھی
 شامل ہیں اور قدرتی حسن کی یہ مرقع نگاری قرۃ العین کے فن کی ایک نمایاں خصوصیت ہے جس کے نمونے ان کی تمام
 تخلیقات میں بہ کثرت ملتے ہیں اور آگے چل کر رنگارنگ شکلوں میں بڑی فراوانی کے ساتھ ہمارے سامنے
 آئیں گے۔ واقعہ یہ ہے کہ فطرت مستقل طور سے قرۃ العین کے انسانی مطالعات کا ایک جزو بلکہ پس منظر ہے لیکن اس
 فطرت نگاری میں تخلیق کا عنصر بہت زیادہ رومانی ہے اور مظاہر قدرت سے جذباتی تاثر کو ایک کائناتی تفکر
 کا مؤثر دینے کی جو کوشش کی گئی ہے وہ مصنوعی معلوم ہوتی ہے۔ اس تفکر میں ترقی پسندی کا جو ذی اور بھی کھو کھلا ہے
 اس لیے کہ جو لوگ اپنے وقت کے لمحات میں بالکل امیر تاریخ کی رو کے سامنے بے بس اور تاریکیوں میں گمراہ ہیں
 وہ وقت سے الگ کیا ہوں گے اور وقت سے آگے کس طرح جائیں گے؟ کائنات میں جاگرتی پھیلاتے کا تو مسلہ
 یقیناً قابل تعریف ہے مگر اس کی پشت پر فکر و عمل کا کوئی سرسود سامان نہیں ہے۔ نئی نسل کی روشنی اور شہساز حسن
 پاکر شامل اور گنتی کول انسان کے ساتھیوں سلیم، اللہ، اعظم، غوث شیدا اور کرن کی جذباتی ترقی پسندی کے باوجود ان کے
 معاشرے کی زوال پسندی کا پیمانہ یہ تھا:

”وہ ایک پرسکون نظام زندگی کا بے ضرر سا پرزہ تھے۔ ان کی فائت سے نقصان کسی کو نہ تھا۔ انکو
 ہزاروں کو تھا۔ ان کے چند خاص اصول تھے، خاص عقیدے اور نظریے تھے، ہدایات، و سعادت
 اودان کا تحفظ ان کے نزدیک ان کا عزیز ترین فریقہ تھا۔ انہیں چند چیزوں سے بے پناہ نفرت
 تھی۔ مثلاً وہ ان حقیر و ذلیلوں کا ناقابل وجود کسی طرح برداشت نہ کر سکتے تھے جنہیں اب تک
 اپریس یا متوسط طبقہ کہا جاتا ہے۔ انہیں متوسط طبقہ سے چڑھتی۔ اس طبقے ہر ملک میں
 ہر جگہ، ہر زمانہ میں گڑبڑ پھیلائی ہے، بڑی بڑی گستاخانہ جڑائیں کی ہیں۔ اس لڑائی جھگڑائی
 خود غرض، کاروباری اور دنیا میں سب سے الگ تھا۔ صرف اپنے طبقے کے متمنی بھر افراد

کے ساتھ وہ پڑائی تہذیب، پڑائی روایات کے دھڑے کے لیے بیٹھے تھے وہ جانتے تھے کہ مخالف ہوا میں بہت تیز ہیں۔ کہاں کی تہذیب اور کہاں کی وضع و روی؟ یہ چراغِ وجود تو قوموں کے ثقافتی سنگم اور تمدنی ہم آہنگی کے صدیوں سے روشنی کو رکھ رہے کوئی دم میں بجھا جاتا ہے لیکن اس چراغ کی مدد سے روشنی نے ان رنگ محلول میں جو دھندلا سا اجالا بکھیر رکھا تھا وہی بہت بڑا جذباتی سہارا تھا۔“ (ص ۵۵-۵۴)

یہ غفران منزل کے مالک کنود عرفان علی کے ذہن، نسل اور ماحول کا ایک حقیقت پسندانہ تجربہ ہے۔ اس میں جو نقطہ نظر ظاہر کیا گیا ہے اس کے ساتھ مصنف کی ہم دردی بہت واضح ہے جتنا بچہ کنور صاحب کی اولاد اور ان کے دوستوں پر مشتمل جس نئی نسل نے اس نقطہ نظر سے بغاوت کی کوشش کی تھی اس کے انجام پر مصنف کا یہ تصور ملاحظہ ہو۔

”جو (MAKE-BELIEVE) کی دنیا ان سب نے اپنے لیے تخلیق کی تھی وہ اس میں ایک دوسرے سے آنکھ مچولی کھیلتے یہاں تک آپہنچے تھے اور اب یہاں سے اپنے اپنے راستے آگے جانے لگے تھے۔“ (ص ۴۲)

اس نسل کے شیریں خوابوں کی یہ سمیٹ تک تعبیر بہت دل دہز ہے:

”خدا کی خوبصورت زمین پر خدا کے انسانوں کے لئے زندہ اور خوش نہ رہنے دیا لیکن زمین کے نیچے تاریکی کے غار میں کم از کم اس کا جسم اب محفوظ تھا۔“ (ص ۴۲)

ترقی پسند عناصر کے اس احساسِ شکست کی توفیق میں فطرت بھی اس کی رفاقت کا دم بھرتی نظر آتی ہے:

”جھٹ پٹنے کی تازیکی سارے میں پھیل گئی۔ ماری کائنات کو اس نے اپنے اُنچل میسا سمیٹ لیا۔ برف پوش چوٹیاں اور کمر آلود گھاٹیاں اور مندرے اور چار کے درختوں کے جھنڈ سب اس دھندلے میں چھپ گئے۔ آسمان پر سے قاذب قہقہے لگاتی ہوئی گزرتی ہیں موت موت۔ موت۔ اسے ہانے موت تو بڑی خوفناک چیز ہے۔ اس سے اتنا ڈر لگتا ہے۔ اتنا ڈر لگتا ہے۔“ (ص ۴۳)

قرۃ العین کی نظر میں ایک پرکار سادگی، روحانی اور شیریں غما ہے۔ وہ معنی خیز الفاظ سے چھوٹے چھوٹے فقرے اور جملے ترتیب دیتی ہیں، چست استدلال سے استعمال کرتی ہیں اور ایک آہنگ کے ساتھ اپنے خیالات کا عکس صفحات پر اتار دیتی ہیں۔ بے تکلفی اور بے ساختگی ان کا طرز امتیاز ہے، لیکن اس میں کوئی بے پردائی اور بے دھنکی شامل نہیں ہوتی۔ اس نثر کا اسلوب سلیس و فصیح ہے اور اس کے مضمرات و اشارات بلیغ و وسیع۔

ناول کی ماحول سازی میں ایک حدت یہ ہے کہ روایتی انداز میں نہ تو پس منظر تیار کیا گیا ہے نہ واقعات

امیرے بھی ضم خانے، میں عصری حیثیت بہت تیز و تند ہے، مگر یہ اس کے پیچھے وقت اور تاریخ کا تو تصور ہے وہ زمانہ حال تک محدود نہیں، خاص کر اس میں ماضی کو نظر انداز کرنے کی کوئی کوشش نہیں، اس کی زحال پزیری کے باوجود اس کے بعض محاسن کی دھرم قدر شناسی ہے بلکہ ان کی طرف کچھ رغبت اور ان کے خاتمے پر کچھ حسرت ہے، حالانکہ اکثر ادراہم ترک کردار عدت پسند، اپ ٹو ڈیٹ اور فیشن ایبل ہیں، زوالِ زمانہ کے دل دادہ اور ایک بہتر مستقبل کے آرزو مند ہیں، بہر حال، ناول کا مابرا غیر منقسم ہندوستان کی جنگِ آزادی کے آخری دور سے تقسیم ہند کے فوراً بعد آزادی کے اولین دور تک کے ماحول پر مشتمل ہے اور اس نسل کے احوال و کیفیات کا آئینہ دار ہے جو ناول کے سوا تحریرِ ۱۹۴۷ء میں موجود تھی۔ اس طرح قصہ اپنے زمانہ تصنیف کے لحاظ سے بالکل تازہ بہ تازہ ہے اور ان افراد کے درد و داغ و جستجو و آرزو کو پیش کرتا ہے جو اس زمانہ ہی میں سانس لے رہے تھے۔ یہ ضرور ہے کہ قصے کے فعال کردار صرف ماورِ پی طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں اور نچلے طبقے کے ساتھ ان کا تعلق تھوڑی سی ہمدردی کے سوا کچھ نہیں۔ ہندو ناول میں طبقاتی شعور کی جھلکیوں کے باوجود موضوع بنایا گیا ہے مٹتے ہوئے اعلیٰ طبقے یا ابھرتے ہوئے متوسط طبقے کو، اس سے بھی بڑھ کر یہ حقیقت ہے کہ مصنف کے سامنے مزدوروں اور کسانوں کی زندگی کا کوئی نصب العین نہیں، بلکہ مطمح نظر یا تو آسودہ حال ماضی کے اشرف کی تہذیبی اقدار ہیں یا ایک مبہم سے مستقبل کا خواب پریشاں اس طرح قصے میں ترقی پسندی سے زیادہ عبرت پزیری کا سامان ہے۔

ستاروں سے آگے

”میرے بھی منہم خانے“ کی تحریر سے ایک سال قبل ۱۹۳۹ء میں قرۃ العین حیدر کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ”ستاروں سے آگے“ شائع ہو چکا تھا۔ عنوان کتاب سے بجا طور پر ایک مثالیت پسندی اور اس کی تمام خواب ناکوں کی نشان دہی ہوتی ہے:

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں

ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں (غزل۔ بال جبریل)

اقبال نے غزل کا یہ شعر اپنی مخصوص حکیمانہ فکر کے تحت اپنے وقت کی انسانیت کو اٹھانے کا ایک پیام دینے کے لیے کہا تھا، مگر قرۃ العین حیدر کی نوجوان نسل نے تقسیم ہند سے قبل کے ہندوستانی ماقول میں اسے اپنی رومان پسندی کی ایک علامت بنایا اور گویا ایک خاص قسم کی ترقی پسندی کا نشان بھا۔ بہر حال، اس مجموعے کے افسانوں پر جنگ عظیم ثانی (۱۹۳۹-۴۵) کی طبیعت ناکیاں چھائی ہوئی ہیں اور ستاروں سے آگے اپنی منزل تلاش کرتے والے متعدد کردار محاذ جنگ پر نقرۂ اجل بن کر اپنے پیچھے درد و غم کی ایک داستان چھوڑ جاتے ہیں۔ اس شکست آرزو کے باوجود افسانوں کے جوان کرداروں میں بھی عمر کی بے لکڑی اور فحاش خیالی بہت زیادہ پائی جاتی ہے، لڑکے اور لڑکیاں سبھی عام طور سے اپنے اپنے خیالوں میں محن اور تنہاؤں میں الجھے ہوئے ہیں، وہ اپنے گرد و پیش پھیلی ہوئی زندگی، خاص کر فطرت، کالو، احسن پی جاننا اور لطف و مسرت کا ایک ایک قطرہ پھوڑ لینا چاہتے ہیں۔ یہ اعلیٰ متوسط طبقے کے خوشحال اور خوش باش نوجوان ہیں جو زندگی کو ایک تفریح، ایک کھیل اور ایک تماشا سمجھتے ہیں، انگلیوں سے بھرے ہوئے ہیں اور ستاروں پر کند ڈاننا چاہتے ہیں۔ لیکن ان کا فلسفہ حیات بالکل کھوکھلا، بنجر اور بانجھ ہے، یہاں تک کہ ان میں جو افروز و فکر کا مظاہرہ کرتے ہیں وہ بھی کوئی اعلیٰ فکر و نظر نہیں رکھتے ہیں اور ان کے شعور و کردار میں نہ فنک ہے نہ استقلال، تفکر بھی ان کے لیے بس ایک دماغی تفریح ہے، ان کے ماجرائے حیات میں سنجیدگی اور قصد

کا فقدان ہے۔ ایسی تعلیش پسند اور مست بنیاد نسل انسانی کو تباہ ہونا ہی تھا۔ چنانچہ اس کے کچھ افراد جنگ کا ایندھن بنے، کچھ زندگی کے سنگین حقائق سے ٹکرا کر پاش پاش ہوئے اور جو بچے ان کے صنم خانے، بعد میں مسیحہ کے فسادات نے ڈھادیے۔ شاید افسانہ نگار نے اپنے کرداروں کا مطالعہ اس نقطہ نظر سے کر لیا ہو، اس لیے کہ ابھی تک ”قرۃ العین حیدر بی“ اے ”ستاروں سے آگے“ اپنا جہاں بنانے میں لگی ہوئی تھیں اور انہیں وہ احساس دامن گیر نہیں ہوا تھا جس نے کچھ ہی دنوں بعد ”میرے بھی صنم خانے“ جیسا دل شکن ناول لکھوایا۔ افسانہ نگار ابھی صرف ”میرے بھی صنم خانے“ تیرے بھی صنم خانے کے ظلم میں گرفتار تھیں اور نہیں جانتی تھیں کہ:

دو دنوں کے صنم خانی، دو دنوں کے صنم خانی

بات یہ ہے کہ ابھی فن کار خود اپنے موضوع کے ساتھ جذباتی طور پر وابستہ تھی اور اس کے اندر وہ نقیدی آہمی نہیں پیدا ہوئی تھی جو موضوع پر ایک تخلیقی بلندی سے نظر ڈالتی ہے اور حقایق کی تمام تہوں کا سراغ لگالیتی ہے۔ زیر نظر مجموعے کا سب سے طویل افسانہ ”مونالیزا“ ہے جسے مصنفہ نے ایک طویل رومان قرار دیا ہے۔ اس کی ایک کردار نشاط لدیں قرۃ العین سے مختلف نہیں۔ نشاط لدیں صاحبہ کی دنیا کا مشاہدہ کیجیے۔

”.... باہر برآمدے کے یونانی ستونوں اور بلغ پر دھوپ ڈھلنا شروع ہو گئی۔ سپرب، میری پچھتیا ہماری ریڑیس بہت اچھی طرح پروگرس کر رہی ہیں“ اور موسیقی کی فرانسیسی پروڈیوسر اپنی مطمئن اور شیریں مکرابٹ کے ساتھ میڈک روم سے باہر جا کر برآمدے کے ستونوں کے سایوں میں گھوم گئی۔ نشاط نے اسی سکون اور اطمینان کے ساتھ پیانو بند کر دیا۔ زندگی کتنی دلچسپ ہے۔ کتنی شیریں۔ دیپچے کے باہر سایے بڑھ رہے تھے۔ فضا میں ”لاویمیم“ کے نفوں کی گونج اب تک رقصاں تھی۔ چاروں طرف کالج کی شاندار اور وسیع عمارتوں کی قطاریں شام کے دھندلے میں چھتی جا رہی تھیں۔ میرا پیانا کالج، ایشیا کا بہترین کالج۔ ایشیا میں امریکا۔ لیکن اس کا اسے اس وقت خیال نہیں آیا۔ اس وقت اسے ہر بات عجیب نہیں معلوم ہوئی۔ وہ سوچ رہی تھی۔ ہم کتنے اچھے ہیں۔ ہماری دنیا کس قدر مکمل اور خوشگوار ہے۔ اپنی معصوم مسرتیں اور تفریحیں۔ اپنے رفیق اور ساتھی۔ اپنے آئینہ اور نظریے۔ اور اسی خوبصورت دنیا کا عکس وہ اپنے افسانوں میں دکھانا چاہتا ہے

تو اس کی تحریروں کو FANTASTIC اور مصنوی کہا جاتا ہے۔۔۔۔۔ (صفحہ ۲۵۹)

تاہم اس طرح مصنفہ اپنے افسانوں کو ”عجیب“ اور ”مصنوی“ کی بجائے فطری و حقیقی ثابت کرنا چاہتی ہیں مگر وہ قبول جاتی ہیں کہ (FANTASTIC) جو چیز ہے وہ دراصل ان کا موضوع ہے یعنی ”ایشیا میں امریکا“

۱۲۰۔
 بلکہ یورپ بھی مصنفہ کو احساس نہیں کہ جس طبقے کی فوجی
 وہ درحقیقت اپنے سماج اور وقت کے عام انداز سے لٹا ہوا ایک گروہ کی ہوتی ہے۔
 ہے۔ یورپ، ایشیا، افریقہ اور امریکہ پر بمباریاں ہوتی ہیں، ہندوستانی سیاست ایک آتش فشاں کے دہانے
 پر کھڑی ہے قتل و خون کا بازار گرم ہوتے والا ہے، گھمبیر جتنی تہذیب کے پرچے اڑتے دے میں، اور قذافی
 کے افسانوں کی ایک نمایاں کردار اپنی فارغ البالی میں گم ہے:

”اور سچ بچہ افروز کو اس صبح محسوس ہوا کہ وہ بھی اپنی اس دنیا، اپنی اس زندگی سے تبتائی
 مطمئن اور خوش ہے۔ اس نے اپنے چاروں طرف دیکھا۔ اس کے کمرے کے مشرقی دیوے
 میں سے صبح کے روشن اور جھلکاتے ہوئے آفتاب کی کرنیں چمن چمن کرانہ راز ہی تھیں۔ اور
 کمرے کی ہلکی گلابی دیواریں اس تاریخی روشنی میں جگمگا اٹھیں۔ باہر دیوے پر چٹائی ہوئی
 بیل کے سرخ چھوڑوں کے بوجھ سے جھکی ہوئی لمبی لمبی ڈایاں ہول کے جھونکوں سے ہل ہل کر دیوے
 کے نشیمنوں پر اپنے سائے کی آڑی ترچھی لکیریں بن رہی تھیں۔ اس نے کتاب بند کر کے قریب کے
 صفحہ پر چینک دی اور ایک طویل انگڑائی لے کر مہرے کے کوہ کیچے آرائی۔ اس نے وقت بچھا
 صبح جاننے کے بعد وہ بہت دیر تک پڑھتی رہی تھی اس نے غسل خانہ میں گھس کر کاج پیس
 اسٹینج ہوئے دلے اوپر اکا ایک گیت گاتے ہوئے منہ موایا اور تیار ہو کر میر پرے تہا ہیں آٹھائی
 ہوئی باہر نکل آئی سلاک کا وقت بہت قریب تھا۔ اس نے دیکھا کہ باغ کے راستے پر پہرے کے
 لائن کو پار کیا اور پچانگ کی طرف بڑھتے ہوئے اس نے دیکھا کہ باغ کے راستے پر پہرے کے
 سنا سے اس کا مینڈور فذ کی طرح دنیا جہاں سے قطعی بے نیاز اور صلیب کل انداز میں آنکھیں
 نیم دائیے دھوپ سینک رہا تھا۔ اس نے جھک کر اسے اٹھایا۔ اس کے لیے سفید ریشمیں
 بالوں پر ہاتھ پھیرتے ہوئے اس نے محسوس کیا۔ اس نے دیکھا کہ دنیا کتنی روشن کتنی خوشبو
 ہے۔ باغ کے پھول، درخت، پتیاں، شاخیں اسی سہری دھوپ میں بہا رہی تھیں۔ ہر چیز
 تازہ دم اور بتاش تھی۔ کھلی نیلگوں فضاؤں میں سکون اور مسرت کے خاموش راگ
 چھڑے ہوئے۔ کائنات کس قدر سکون اور اپنے وجود سے کتنی مطمئن تھی۔ ۱۲۱۔

’تاروں سے آگے کے کردار اسی طرح بالعموم دنیا جہاں سے قطعی بے نیاز اپنے خوابوں
 کے جزیرے میں آنکھیں نیم دائیے دھوپ سینک رہے ہیں۔ یہ ایک ظلمی جزیرہ ہے جس کی دمان انگریز
 فضا میں واقعی کائنات، اپنی ساری حرکت خاموش کر کے پڑ سکون، ہو جاتی ہے:

”پھر شرپاں کی موسیقی فضا میں اُڑ اُٹھی۔ اس رات اوپر شروع ہو چکا تھا اور تاریکی کے پردوں پر تیزی سے اُڑتی ہوئی ساتوں کے ساتھ ساتھ ختم ہو رہا تھا۔ رقص گاہ کے جگہ جگہ تھے دیروچوں پر پردے گرائے جا رہے تھے۔ یوکلٹس کی اونچی اونچی شاخوں سے بھیجتی رات کا تنہا اور تنگ چاند ہال کے پچھلے درجے میں سے اندر جھانک کر اوپر کا آخری فقرہ سننے کی کوشش کر رہا تھا۔ پیانے کے گہرے بھاری سردوں کا فقرہ جس کی لہریں تلہلاتے ہوئے عذابی ٹمٹمیں پردوں کے پیچھے ڈوٹی جلد ہی تھیں۔ (صفحہ ۲۴)

اس قریب نظر کی حد یہ ہے کہ ایسی بے مغز زندگی کو ٹلکچویل، تصور کر لیا گیا مجھے سے اکثری افسانے، جہاں کارواں ٹھہرا تھا، میں مصنفہ خود قرار کرتی ہیں۔

”قصہ مختصر یہ کہ ہم سب اس قدر ٹلکچویل بن گئے کہ اُوٹھ۔ ہمارا اپنا فلسفہ تھا۔ اپنی زندگی تھی۔ اپنا مخصوص ماحول، اپنی مصروفیتیں۔ اور زندگی بڑے سکون اور اطمینان سے گزر رہی تھی۔۔۔۔“ (صفحہ ۲۴)

اس خود فریبی کے باوجود، اگر اسے بھی فتنہ سمجھا جائے، گاہے گاہے مصنفہ کا شعور انہیں خود آگئی پر مجبور کر دیتا ہے۔ ”مجھے کے دوسرے افسانے، پرواز کے بعد، میں وہ اعتراف کرتی ہیں: ”ادھرا۔ وہ کیسے دن تھے۔ وہ کیا زمانہ تھا۔ انیس بیس سے لے کر چوبیس پچیس سال تک کی وہ عمر تھی۔ ذرا ذرا سی بات، معمولی واقعات، جذبات کی لہریں، بڑی زبردست ٹریجڈی یا کامیڈی یا میلوڈراما معلوم ہوتی تھیں۔“ (صفحہ ۲۵)

بہر حال، اس بیان میں ایک شدید حسرت کا احساس مصنفہ کے مزاج کی غمازی کرتا ہے، اس میں ایک گونے ہوئے سنہری ددر کی شیریں یاد کا نمیش ہے جسے انگریزی میں HOSTALGIA کہتے ہیں۔
لوٹ پیچھے کا طرف اے گردشیں ایام تو
ہاں دکھا دے اے تصور پھر وہ صبح و شام تو

پانچویں افسانے ”لیکن گومتی بہتی رہی، میں ایک دلچسپ حکایت قرۃ العین کی انسانہ نگاری ہی کے متعلق ہے۔ ایک صاحب مصنفہ سے کہتے ہیں:

”جانتا ہوں، وہی ہزاروں برس پرانی لغو داستان۔ ابھی پچیل کا حواضہ نکلا ہے۔ نشیب

میریں صاحبہ اس میں داخل ہوں گی۔ پھر آپ کچھ ٹیڈا کی تقدیس، موزائیک کے مستم یا سی قسم کی خرافات کا تذکرہ کریں گی کہ پڑھنے والے پیارے مرعوب ہو جائیں۔ اس کے بعد کچھ تحلیل نفسی ہوگی۔ کچھ چاندنی کی لہروں کے سانپ ایک انگریزی گیت گایا جائے گا۔۔۔ (ص ۹۹)

یقیناً یہ ایک افشائے ناز ہے اور اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اپنی فن کاری کے دورِ اول میں افسانہ لکھتے لکھتے قرۃ العین کو احساس ہونے لگا تھا کہ جن اجنبی (EXOTIC) عناصر کو وہ حدت کے طور پر پیش کر رہی تھیں وہ اصلاً بوسیدہ و فرسودہ تھے، کم از کم ان کے بعض بازو قارئین ایسا ہی سمجھتے تھے اگرچہ دوسروں کی اس تنقید پر ان کا اپنا ردِ عمل یہ تھا:

”تو کہاں سے لاؤں حدت؟ دنیا ہی اتنی پرانی اور گھسی پسی ہے۔۔۔“ (ایضاً)

بہر حال، قرۃ العین ایک گزری ہوئی رنگین دنیا کی افسانہ خواں ہیں جس کی نگاہے گاہے کی غمگینی میں بھی ایک لطف ہوتا ہے اور اس سے فلامنہ کا مزہ بدل جاتا ہے:

”... انھیں زندگی کے بوجھ کو محسوس کرنے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی۔ کیوں کہ اس

دنیا کے باسی ہمیشہ بہتے رہتے ہیں۔
لیکن کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ آسمانوں کے جگمگاتے ہوئے قطرے ان کی آنکھوں میں اپنے
لگتے ہیں۔ اور جیتوں کے نغمے اور گومتی کی لہریں اور کرسینٹھ کورٹ کی تتلیاں ان سب ایک
ٹھنڈا سا دھند کا چھا جاتا ہے اور اس دھند کے میں چھپی ہوئی یہ دنیا بڑی ٹمکنیں ہو جاتی ہے
(ص ۱۰۵)

اس دنیا پر لطافت آمیز ترقی پسندی، (ص ۱۰۶) کی پرچھائیں جو کبھی پڑ جاتی ہے تو اس طنز پر

انداز میں:

... زندگی ذرا وسیع ہیرائے پر حضرت گنج میں سے فیبر یا بلوہیوں کی ایک خاص شام
سمجھ لو، خاصیت ان کی یہ ہے کہ اشتعالی اقدار، بورڈوا ماحول کی تلخیاں، ”یا“ پودنا
ادب، ”کا“ کچھ نہ کر دہنی، انصاف مرعوب ہو جائیں گے۔ پھر چرخہ چلنے کے لیے مدد کیا جائے گا۔
یونیورسٹی یا حضرت، گنج سے واپسی پر کار میں لفٹ دیے جائیں گے۔ پھر ایک نیا بجٹ
اور ایک نئی بال۔ (ص ۱۰۷)

یہاں قرۃ العین کی حس مزاج پوری طرح بیدار ہے اور ان کی انگلیاں اپنے بعض کرداروں
کی دکنی رگوں کو چھیڑتی ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ خود افسانہ نگار کی دکنی رگ امر کی دہ تہذیب ہے

جو اودھ خاص کر لکھنؤ میں گومتی کے کنارے پر وال چڑھی تھی اور جس ماحول کا ایک تنقیدی تجزیہ وہ کر رہی ہیں اس کی ایک نمائندہ اور گزیدہ وہ خود بھی رہی ہیں۔ زیر نظر مجموعے کا ایک افسانہ "اودھ کی شام" ہندو مسلم اور انگریز کے خلف ملط سے پیدا ہونے والی جدید ہندوستانی تہذیب کے نوال کا ایک قصہ ہے اور شام اودھ کی علامتی نگاشی کرتا ہے۔

اس افسانے کی ایمائی دونوں کی میں مصنف پوری طرح شریک ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ مجموعے کے تقریباً تمام ہی افسانوں میں فرقہ و بین حیدر بنی اسے کی شخصیت کسی نہ کسی عنوان سے موجود ہے، سارے قصے سوانحی انداز کے معلوم ہوتے ہیں، مصنف کی ذات اور فن دونوں ہی کے مختلف پہلوؤں پر جا بجا تبصرے ملتے ہیں۔ حسب ذیل تین افسانوں کے مطالعے سے خصوصیت کے ساتھ افسانہ نگار کے ذہن و فن کا ایک خاکہ سامنے تہا نظر آتا ہے:

۱۔ آہ اے دوست،

۲۔ ایرا دفتر بے معنی،

۳۔ ہم لوگ۔

اس خاکے کی چند جھلکیاں مصنف ہی کے الفاظ میں دیکھیے۔

"الموڑہ۔ یعنی تال، مسوری، ہلے مسوری، ہائے دہرہ دون میرا پیارا بچپن کا رفیق... (ص ۱۱۱) آہ اے دوست، ہائے دہرہ دون گر میاں آرہی ہیں۔ یعنی کیلے اور فاسے کے جھنڈوں میں بھنڈے گونجنا شروع کر دیں گے۔ ہائے یوپی، میرا اپنا پیارا یوپی۔ تم نے کبھی یوپی کی گرمیاں نہیں دیکھیں، آم کے باغوں میں دوپہر کے سناٹے کی خاموشی تو سستی کا بوجھ محسوس نہیں کیا اور دونوں کے جھڑپ میں سے بلند ہوتی ہوئی برہا اور آبا اودل کی تانیں نہیں سنیں، شاید کسی ملے آباد جا کر تم بھی نہیں کھائے۔ اور گومتی کے فروزنے۔ آہ میرا اودھ۔ قیصر باغ کی بارہ دریا میں اندر بھا ہوا رہا ہے۔۔۔ (ص ۱۱۲) (ایضاً)

"... اسے! تو گویا قنوطیت پسندی بھی الٹا فیشن ایبل بنتی جا رہی ہے (ص ۱۱۳) (ایضاً) ... حیاتین کی کمی سے انسان کیونٹ بن جاتا ہے اور راز حیات پر گفتگو کرنے لگتا ہے۔ میں اتنی دیر سے کس قدر بصیرت افزہ گفتگو کر رہی ہوں۔ بڑی بڑی گہرائیاں ہیں اس حیاتِ مستعار میں جنابِ عالی۔ وہ تو یہ سمجھ کر کیا کیا فلسفے ہیں۔ اتوہ کیا ٹھکانے ہیری قابلیت کا۔ بہت قابل ہوں۔ چین اور روس اور فرامیڈ پر ماری کتا ہیں پڑھ چکی ہوں گویہ معلوم نہیں کہ ان کتابوں میں کیا لکھا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ ہندوستان میں رہ کر تم کچھ نہیں کر سکتے

بہترین صاحب اس میں داخل ہوں گی۔ پھر آپ کچھ ٹیڈا کی
 کی خرافات کا ذکر کریں گی کہ پڑھنے والے بچارے سرعوب
 نفسی ہوگی۔ کچھ چاندنی کی لہروں کے سائپر ایک انگریزی
 یقیناً یہ ایک افشائے ناز ہے اور اس سے معلوم ہو
 افسانہ لکھتے لکھتے قرۃ العین کو احساس ہوتے دیکھا کہ جن اجنبی (۱)
 پیش کر رہی تھیں وہ اصلاً بوسیدہ و فرسودہ تھے، کم از کم ان کے بعض
 دوسروں کی اس تنقید پر ان کا پناہ نہ عمل یہ تھا:
 ”تو کہاں سے لاول جدت؟ دنیا ہی اتنی پرانی اور گھسی
 بہر حال قرۃ العین ایک گزری ہوئی رنگین دنیا کی
 میر بھی ایک لطف ہوتا ہے اور اس سے فدا منہ کا مزہ بدل جاتا ہے:
 ... انھیں زندگی کے پوجہ کو محسوس کرنے کی ضرورت

دنیا کے باسی ہمیشہ ہنستے رہتے ہیں۔
 لیکن کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ آنسوؤں کے جھگڑتے ہو۔
 لگتے ہیں۔ اور جتنوں کے فتنے اور گومتی کی لہریں اور کر سیتی
 ٹھنڈا سا دھندلا چھا جاتا ہے اور اس دھندلے میں چھپی

اس دنیا پر لطافت آمیز ترقی پسندی، (۱۳) کی:

انداز میں:
 ... زندگی ذرا وسیع میاں پر حضرت گنج میں سے فر
 سمجھ لو خاصیت ان کی یہ ہے کہ ”اشمالی اقدار تہ بوشدا
 ادب“ کا کچھ ذکر کر دے، فی الفور مرعوب ہو جائیں گے۔ پھر
 یونیورسٹی یا حضرت گنج سے واپسی پر کار میں لفٹ لے
 اور ایک نئی بال۔ (۱۴)

یہاں قرۃ العین کی متنازع پوری طرح بیدار
 کی دھتتری رگوں کو چھیرتی ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ خود

ہے۔ اس کا مقصد انہی تائید آپ ہے۔ اگرچہ ان ابتدائی بیانات پر کسی قطعی فیصلہ کی بنیاد نہیں رکھی جاسکتی، لیکن یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ یہ بیانات بے بنیاد نہیں، بلکہ چند ایسی حقیقتوں کی نشان دہی کرتے ہیں جو وقت گزرنے کے ساتھ آئندہ افسانوں اور ناولوں کے موضوعات اور اسباب و دلوں میں زیادہ سے زیادہ نمایاں ہوتی جائیں گی۔ بلاشبہ اس فرق کے ساتھ کہ مستقبل میں فن کار کے ہاتھ زیادہ ہنرمند ہوتے گئے اور اس کے برتاؤ میں زیادہ چنگی آتی گئی۔

اس صورتِ واقعہ کی سب سے ٹھوس مثال افسانوں کی تکنیک میں پائی جاتی ہے۔ زیرِ نظر مجموعے کے اضافے شعور کی رو (STREAM OF CONSCIOUSNESS) میں لکھے گئے ہیں جس کی اردو میں بانی ہونے کا امتیاز قرۃ العین کو حاصل ہے۔ لیکن ان کا ابتدائی تجربہ امید افزا نہیں اور مشتق سخن سے زیادہ اس کی کوئی اہمیت نہیں۔ اکثر افسانوں میں ترتیب ماحول، تعمیر عروج اور ارتقاء کے قصہ کا فقدان ہے، یہاں تک کہ بعض کہانیاں فنی لحاظ سے مہمل معلوم ہوتی ہیں، جیسے ”یہ باتیں“ اور ”رقص شر“ حدیہ ہے کہ عنوان سب کی کہانی ”ستاروں سے آگے“ چند دوستوں کی بے معنی خوش چستی سے زیادہ کچھ نہیں۔ نہ صرف یہ کہ بے فکر کرداروں کو اپنی منزل کا کوئی شعور نہیں، وہ بے شعوری کو قاعدے سے میان بھی نہیں کر سکتے۔ اس معاملے میں مصنفہ کے شعور کی رو بھی کوئی اضافہ ترتیب دینے سے قاصر ہے۔ اپنے کرداروں کے ساتھ وہ بھی کھوئی کھوئی نظر آتی ہیں۔

ماجرے کے ارتقا میں کمزوری کے علاوہ زیرِ نظر افسانوں کی کردار نگاری بھی بہت کمزور ہے اور مکالمہ نویسی میں بھی چستی کی کمی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پورے مجموعے کی چودہ کہانیوں میں خود مصنفہ کے سوا کوئی ایکسٹرا کردار بھی نہیں ابھرتا اور کہا جاسکتا ہے کہ ان سب کہانیوں کی واحد ہیروینا قرۃ العین حیدر بی اے ہیں، جو پیچلر آف آرٹس کی ڈگری اور فلسفیانہ لن تالیفوں کے باوجود ابھی انڈرگریجویٹ ہی معلوم ہوتی ہیں۔

ستاروں سے آگے، کی مصنفہ سے ”میرے بھی صنم فلنے، کی تصنیف کی جو کچھ توقع ہوتی ہے وہ اس محدود سے لیکن مخصوص قسم کے مطالعہ حیات پر مبنی ہے جس کے چند نقوش ہم گزشتہ اقتباسات میں دیکھ چکے ہیں۔ اسی طرح وہ طرزِ فکر بھی زیرِ نظر مجموعے میں جا بجا نمایاں ہے جس کا اظہار پہلے ناول میں ہوا۔ پہلے ناول کے نقطہ نظر کی باضابطہ پیش قیاسی بھی اضافے کے پہلے مجموعے میں موجود ہے:

”ہم کوہسار کی جگہ گاتی چوٹیوں تک پہنچ کر اور غوانی اور قمر زمی بادلوں میں رہنا چاہتے تھے بلند اور علیحدہ۔ لیکن مذاق تو دیکھو! (JANG) ایک سخت جھٹکے کے ساتھ سب کے سب نیچے آئے۔ کمزوری ادب نے جس زمین کی پستیوں میں۔ یہ سب ایک بہت بڑا عظیم الشان

بہت ہی کم فکری اور رجعت پسندی اس ملک میں عام ہے اور سو تو بڑا کر لینے کے بعد ایک
جہالت ہی وسیع قسم کی بلند نظری انسان میں پیدا ہو جاتی ہے۔ صانع کے اندر بے حد اعلیٰ اعلیٰ
خیالات آتے ہیں۔۔۔ (صفحہ ۱۴۳ ایضاً)

... عالم کون دمکال (VERSUS) لامکال۔ اسے طائر لاہوتی۔ دتوڑ میں
کے لیے ہے نہ آسمان کے لیے۔ ہوا میں معلق نہ، اسرار خودی و تجرود و نور و خودی و ثر و مو اگر
قرآن پڑھنے کی توفیق نہ ہو تو اقبال کا مطالعہ کرو۔۔۔ (صفحہ ۱۴۳ ایضاً)

... بات یہ ہے سبھی کہ میری اندوکانی سے زیادہ کمزور ہے۔ بچپن سے کافور میں
پڑھا ہے اس لیے۔۔۔ بات بات میں اگر ذہنی کی مدد ملنی پڑتی ہے۔ یعنی جملے کے جملہ اگر ذہنی
کے ٹھونے جلتے ہیں؟ (صفحہ ۱۵۳ ایضاً) (معنی)

لیکن مس حیدر! آپ کو زندہ چائنا اور نیلا سمندر اور پام کے دھت اور تھوے کی بھاپ۔
یہ سب چیزیں بہت دلچسپ معلوم ہوتی ہیں۔ رومان۔ رومان۔۔۔ (صفحہ ۱۵۵ ایضاً)

... خوب مس حیدر! آپ کی ٹونٹر میں نظم کی سی حلاوت، روانی اور پک ہے۔۔۔
(صفحہ ۱۵۷ ہم لوگ)

... ہم لوگ جو تاروں سے پے رہتے ہیں۔ شیشے کے رنگ محلوں میں اور شیشے
کا رنگ محل بہت جلد ٹوٹ سکتا ہے۔ (صفحہ ۱۵۸ ایضاً)

... اور ان پیکلے دلوں اور سنہری راتوں کا کارواں اسی طرح گزر رہا ہے ہم ٹہرتے جاتے
ہیں اسی منزل کی جانب جو بے فکر کی نیلی روشنیوں سے کہیں آگے چھپی ہوئی ہے۔ طلعت
کی "قومی جنگ" اور دیہاتی گیتوں کے مجموعے، شکستہ کامان پورہ، ریٹا کی اسکیٹس۔
میرے ٹینس ریکٹ۔ ہم سمجھتے ہیں جیسے ان چیزوں نے ہماری گہرائیوں کو پایا ہے۔ یہ
ہماری شخصیتوں، ہماری طبیعتوں کی نمائندگی اور نہائی کرتی ہیں۔ لیکن یہ غلط ہے۔ ہمیں
ان چیزوں سے بھی اتنی ہی نفرت ہے جتنی دنیا کی کسی اور معمولی چیز سے ہو سکتی ہے لیکن
ہم اپنی جگہ سے ہٹ کر انہی ہار ماننے کا خیال بھی نہیں کرنا چاہتے۔ دنیا کتنی بے انتہا
اکتا دینے والی گھسی ہوئی اور گھسیا جگہ ہے۔ (صفحہ ۱۶۰ ایضاً)

ان بیانات میں خود آگاہی اور انتقاد ہی ہے لیکن متعدد مقامات پر طنز پر انداز ایک ایسے
تسخیر FACETIOUSNESS کی غمازی کرتا ہے جو خود اعتمادی کی کمی اور غرض مندانہ چالاک سے پیدا ہوتا

ہے۔ اس کا مقصد اپنی تائید کے لیے ہے۔ مگر یہ ان ابتدائی بیانات پر کسی قطعی فیصلے کی بنیاد نہیں رکھی جاسکتی۔ لیکن یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ یہ بیانات بے بنیاد نہیں بلکہ چند ایسی حقیقتوں کی نشان دہی کرتے ہیں جو وقت گزرنے کے ساتھ آئندہ افلاکوں اور ناولوں کے موضوعات اور اسالیب دونوں میں زیادہ سے زیادہ نمایاں ہوتی گئیں۔ بلاشبہ اس فرق کے ساتھ کہ مستقبل میں فن کار کے ہاتھ زیادہ ہنرمند ہوتے گئے اور اس کے برتاؤ میں زیادہ پختگی آتی گئی۔

اس صورت واقعہ کی سب سے ٹھوس مثال افلاکوں کی تکنیک میں پائی جاتی ہے۔ زیر نظر مجموعے کے افلاک شعور کی رُو (STREAM OF CONSCIOUSNESS) میں لکھے گئے ہیں جس کی اردو میں بانی ہونے کا امتیاز قرۃ العین کو حاصل ہے۔ لیکن ان کا ابتدائی تجربہ امیر افغانیوں اور مشرقی سخن سے زیادہ اس کی کوئی اہمیت نہیں۔ اکثر افلاکوں میں ترتیب ماحول، تعمیر عروج اور ارتقاء کے قاعدے کا فقدان ہے، یہاں تک کہ بعض کہانیاں فنی لحاظ سے مہمل معلوم ہوتی ہیں، جیسے ”یہ باتیں“ اور ”رقص شر“ حدیہ ہے کہ عنوان کتاب کی کہانی ”ستاروں سے آگے“ چند دوستوں کی بے معنی خوش گفتی سے زیادہ کچھ نہیں، نہ صرف یہ کہ بے فکر کرداروں کو اپنی منزل کا کوئی شعور نہیں، وہ بے شعوری کو قاعدے سے بیان بھی نہیں کر سکتے۔ اس معاملے میں مصنفہ کے شعور کی رو بھی کوئی اضافہ ترتیب دینے سے قاصر ہے۔ اپنے کرداروں کے ساتھ وہ بھی کوئی کھوئی نظر آتی ہیں۔

ماجرائے ارتقا میں کمزوری کے علاوہ زیر نظر افلاکوں کی کردار نگاری بھی بہت کمزور ہے اور مکالمہ ویسی میں بھی چستی کی کمی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پورے مجموعے کی چودہ کہانیوں میں خود مصنفہ کے سوا کوئی ایکسٹرا کڑوا کر دار بھی نہیں آئیں تا اور کہا جاسکتا ہے کہ ان سب کہانیوں کی واحد ہیروین قرۃ العین حیدر بی اے ہیں، جو پیچلاؤ آؤٹس کی ڈگری اور فلسفیانہ لہجوں کے باوجود ایسی انڈر گرینجیٹ ہی معلوم ہوتی ہیں۔

ستاروں سے آگے، کی مصنفہ سے میرے بھی صنم فلنے، کی تصنیف کی جو کچھ توقع ہوتی ہے وہ اس محدود سے لیکن مخصوص قسم کے مطالعہ حیات پر مبنی ہے جس کے چند نفوش ہم گزشتہ اقتباسات میں دیکھ چکے ہیں۔ اسی طرح وہ طرز فکر بھی زیر نظر مجموعے میں جا بجا نمایاں ہے جس کا اظہار پہلے ناول میں ہوا۔ پہلے ناول کے فقط نظر کی باضابطہ پیش قیاسی بھی افلاک کے پہلے مجموعے میں موجود ہے :

”ہم کو ہمارے جگہ گاتی چوٹیوں تک پہنچ کر ارضی اور قمری بادلوں میں رہنا چاہتے تھے بلند اور علیحدہ۔ لیکن مذاق تو دیکھو! (JANG) ایک سخت جھٹکے کے ساتھ سب کے سب نیچے آ رہے۔ کمزوری اور بے حس زمین کی پستیوں میں۔ یہ سب ایک بہت بڑا عظیم الشان

مذلق تھا۔ ایک بڑے خوشگلیطہ۔ پرانی بھی تھی۔ تم ہمیشہ
 باتیں کرتی ہو۔ یعنی میں، مایوسیوں، بجائی میں تو ساری ٹریجڈی ہے۔ پائل بن کر عجیب سا
 ۔۔۔ ۱۱۹ (ایسا دفتر ہے معنی)

شکست آندہ کی تلخی اور جہان آندہ کی شیریں یاد اور دونوں کے مرکب سے ابھرے والی پربخت
 چاشنی قرقا لعین حیدر کی فن کاری کا امتیازی نشان ہے جس کے آثار بظاہر اول تا آخر ان کے تمام اضافوں
 اور اضافوں میں موجود ہیں۔ اس طرح ان کے نقطہ نظر میں ایک ہموازی طرز فکر میں یکسانی اور تخلیقات میں
 ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ موضوعات کے تنوع اور تصنیفات کی وسعت کے باوجود موضوع کی یا ستواری ایک
 بڑے فن کاری کی شناخت ہے جس کا واضح سراغ آندہ کا ناموں میں ملے گا، خواہ ابتدائی نمونوں کی خامیاں جو
 بھی ہوں

اس پہلو سے دیکھا جائے تو میرے خیال میں استادوں سے آگے، کا سب سے اچھا اور قویٰ العین
 کے فن کا نمائندہ پہلا ہی افسانہ دیوید کے درخت ہے جس کا یہ خاتمہ بہت فکر انگیز ہے۔

۱۲۰ اور دیوید اور ان کے سائے میں جس چھوٹے سے افسانے نے جنم لیا تھا وہ ہمیشہ
 کے لیے اوجھلا رہ گیا (۱۲۱)

اسی طرح افسانے کا آغاز بھی معنی خیز ہے:-

نیلے پتھروں کے درمیان سے گزرتی ہوئی جنگلی نہر کے خاوش پانی پر تیرتے
 ہوئے دیویدوں کے سائے بیتے دھڑوں کی یاد کے دھندلے میں کھوکھلے شے جا رہے ہیں۔
 بیسگی بیسگی سرد ہوائیں چہرے کی نیلے پتھروں میں سرسراتی ہوئی نکل جاتی ہیں۔ اور دیویدوں
 کے جھنڈ کے پے اس ادنیٰ سی پہاڑ پر بنی ہوئی سرخ عمارت کی کھڑکیوں کے شیشوں
 پر چاند کی کرنیں پڑی جھلکاتی رہتی ہیں۔

اسی آغاز و انجام کے درمیان ایک دوسرا جنم لیتا ہے اور ایک ایسے پر ختم ہوتا ہے جب کہ
 فطرت کے حسین مظاہر اور محبت کے بڑے لطیف اشارے بڑی نفاست کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ برتاؤ میں
 ایک نراکت اور زبردست ایمانیت ہے۔ شعور کی رو بھی ہے مگر بے مایوسی نہیں ہے اور واقعات کا ارتقا
 ایک ترتیب سے ہوتا ہے، یہاں تک کہ نقطہ خروج ناگہاں لیکن بندش احوال کے لحاظ سے توقع طور پر نمودار
 ہوتا ہے اور گویا وہی ہوتا ہے جس کا ڈرامیرانہ ویسٹمان زندگی کی ساری لطافتوں اور مسرتوں کے باوجود تنہا،
 اس لیے کہ زندگی تنہاؤں اور نامرادیوں کے تلے باٹے ہی کا نام ہے۔ چھوٹے چھوٹے افسانے دیویدوں کے

سایے میں جنم لیتے ہی رہتے ہیں اور ہمیشہ کے لیے، احوال رہتے ہیں۔ زیرِ نظر چھوٹے افسانے، میں
 تہہ ناری بھی ہے اور ایک طرز بھی۔ وہ یک بہ ظاہر ہیر و اور ہیر وین تو جاویدا و خالدہ ہیں، لیکن بے بی، جو افسانے
 کی راوی ہے اور گویا افسانہ نگار کا بدل یا مترادف، وہ صرف ہیر و اور ہیر وین کے درمیان ایک واسطہ نہیں،
 درحقیقت خود ہی ہیر و کے ساتھ ایک غیر محسوس رشتہ الفت میں بندھی ہوئی ہے، جس کی آگاہی بھی پردے
 پردے میں دونوں ہی کہے۔ بہر حال بے بی ایشار کے کہنے کے خالدہ اور جاوید کے رومان کو کامیاب بنانے کی کوشش
 کرتی ہے، مگر شاید اسی کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ جاوید فرار ہو جاتا ہے۔ صنفِ افسانہ نگاری کے لیے مطلوب لوازم
 کے ساتھ ایسی موثر اضافیت مجموعے کے صرف ایک اور آخری افسانے ”جہاں کا دواں ٹھہر اٹھا“ میں کسی
 حد تک محسوس ہوتی ہے، مگر چہ اس میں شعور کی رو کا انتشار بعض وقت ارتقائے ماجرا میں حاصل ہونا نظر آتا ہو۔
 بہر حال، بسببی افسانوں میں مطالعے اور حوالے کی غنائش، ریسمانہ شان کی نمود، ماضی کی یادیں،
 ذاتیات کی دخل اندازیاں، مظاہرِ فطرت کی نقش آرائیاں اور شروح و طرائفوں کی عشوہ طرزیاں بہت زیادہ
 ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ساری کہانیاں مس عینی کے ذاتی و خاندانی اہم کی تصویریں ہیں، ماضی پر شخصیت
 کی یہی حد سے بڑھی ہوئی گرفت ہے جو مختصر افسانے کے سانچے کو گچھلا کر جیسے تیسے ساخت کا گڑھ اور کچے
 پکے جذبات و خیالات کا پلندہ بنا دیتی ہے۔ مختصر یہ کہ ستاروں سے آگے، زیادہ تر ہیر و کی نوٹ بک ہے
 جسے ایڈٹ کیے بغیر انہوں نے جوں کی توں پبلشر کے حوالے کر دیا ہے۔ اس نوٹ بک کی تاریخی اہمیت فرقہ العین
 حید کے فنی ارتقا میں یہ ہے کہ آئندہ وسیع تر تجربات کے ساتھ اسی کی یادداشتوں اور محنتوں کو ملا اور پھیلا کر
 انہوں نے بڑے بڑے ناول اور عمدہ سے عمدہ افسانے لکھے۔ اس طرح مصنف کے ذہن و فن کو پوری طرح سمجھنے
 کے لیے اس بنیادی مواد (SOURCE MATERIAL) کی بڑی اہمیت ہے جو افسانوں کے پہلے مجموعے
 اور پھر ناول میں پایا جاتا ہے۔ شخص اور فن کا رد و نال کے عہدِ شباب کی رعنائیوں کا تجزیہ کرنے کے لیے
 ناول کے ایام طفولیت کی ادراؤں پر ایک نگاہِ تجسس ضروری ہے۔

سفینہ غم دل

قرۃ العین حیدر کا دوسرا ناول سفینہ غم دل ۱۹۵۲ء میں شائع ہوا۔ اس کا ماحول اور کرناٹکا نوعیت کے اعتبار سے وہی ہیں جو پہلے ناول ”میرے بھی صنم خانے“، انداساتوں کے پہلے مجموعے تامل سے آگے، میں پائے جاتے ہیں۔ اعلیٰ متوسط طبقے کے تعلیم یافتہ اور جدید تہذیب کے پروردہ افراد بالخصوص نوجوانوں کے صنم کدوں کی شکست کے موضوع کی تکرار کا اقرار خود مصنف کے بیانات سے ہوتا ہے:

ہندوستان کے اوپری متوسط طبقے کی یہ وہ نسل تھی جو انگریزی کورسوں اور موریس ناچوں کے زیر سایہ پروان چڑھی۔ عجب ترحم انگریز اور مضحکہ خیز دور ہے پر یہ لوگ زندہ رہے تھے اپنے آپ کو بہ پرانی فیوڈل تہذیب کا وارث بھی گردانتے تھے اور ہر وقت اپنی تعریف کرتے میں مصروف رہتے تھے... (صفحہ ۲۹۵)

”لیکن اب تم سے ان اکیلے صنم خانوں کا ذکر نہ کروں گی۔ میں نے تمہیں وہ بتلایا ہے جو وقت کے ساتھ گزرا“ (صفحہ ۳۸۳)

”یہ کوئی تیز دھار چیز ہے جس نے روح کو بے حد گمراہ کیا ہے، ہمیشہ کے لیے زخمی کر دیا ہے...“ (صفحہ ۳۳۶)

”انقلاب ایک خواب تھا۔ ہم کس موت سے بچے اب کون سی موت ہمارے سامنے ہے؟“ (صفحہ ۳۳۶)

”میں اس مٹی پر بیٹھ کر، اس پرانی ندی کے کنارے، اس قدیم امام باڑے کے کے سامنے میں جب کہ سوج آہستہ آہستہ ڈوبتا جا رہا ہے، اپنا، اپنے آباؤ اجداد کا شریہ کیوں کہ ہم بے حد نااہل ثابت ہوئے۔ ہماری نسل اس بار کو نہ اٹھا سکی جو آبائیاں تم نے اور تمہارے ساتھیوں نے ہمیں سونپا تھا۔ ہم تمہارے معیاروں پر جو انسانیت اور شرافت اور

تہذیب کے معیار تھے، پورے نہیں اتر سکے اور اس لیے نب ہم جانب ہے۔“ (ص ۳۱)

ناول تحریک آزادی کے نقطہ عروج مسئلہ کے اس پاس کے دور اور ماحول سے شروع ہو کر تقسیم ہند اور اس کے قریبی زمانے کی چند جھلکیوں پر ختم ہو جاتا ہے۔ یہ ایک مثالیت پسند نئی نسل کی شکست آزادی کی پرحند داستان ہے جس میں مصنف اور اس کے ہم عصروں کے تئیریں خواہیں انسان کی ہوتا تک تعبیر دل کا بیان ہے۔ بہر حال، اس ناول میں خام جذبات کا وہ لاوا نہیں جو پہلے ناول میں محسوس ہوتا تھا، بلکہ بعض جذباتی مواقع اور ان سے متعلق چند احساسات کے باوجود بالآخر ایک قسم کی آگہی اور متانت کو دونوں پر طاری ہو جاتی ہے اور وہ زندگی کے تلخ حقائق سے سمجھوتہ کرتے نظر آتے ہیں یا پھر نجیدگی سے اپنی المناک شکست تسلیم کر لیتے ہیں۔ اس مقصد کے لیے وہ بعض فلسفیانہ افکار کا سہارا لیتے ہیں، اس لیے کہ بہت پڑھے لکھے اور ذہین لوگ ہیں، لیکن فلسفیت فی الواقع ان کے کرب کو اور گہرا اندھ کو اور تکلیف دہ اور غم کو مزید نمایاں کر دیتی ہے۔ منہ معلوم ہوتا ہے کہ ان کا صبر و قرار بھی اسی طرح ایک خود فریبی ہے جس طرح خوش باشی اور ترقی پسندی تھی۔ چنانچہ ان کی امیدوں پر بھی ناامیدی کا پرتو دکھائی دیتا ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ ان کا وقت ختم ہو چکا ہے ان کی دنیا لٹ چکی ہے اور وہ مستقبل کی بجائے ماضی کی مخلوق ہیں:

”جو کچھ میں نے دیکھا اور سہا اس کے بعد لب میں دنیا کی ہر برائی اور ظلم کے لیے تیار ہوں۔ مجھے بدے ہوئے زمانے، بدلی ہوئی تہذیب اور بدلی ہوئی اقدار کے ساتھ زندہ رہنے کے لیے کہا گیا ہے“ (ص ۳۳)

”لیکن کیا ہوا۔ غم کدے تو کبھی دیوان نہیں ہوتے۔ خدا آتے رہتے ہیں اجاتے رہتے ہیں“ (ص ۳۴)

”... اور لمحہ ختم ہو گیا۔ لمحہ جو کبھی حاصل نہ ہو گا۔ لیکن اس لمحے کا قوازن، اس کا اپنا وجود ہمیشہ قائم رہے گا“ (ص ۳۵)

”سرخ گلابوں کی مہم ریشنی کے سائے میں میں غائب ہو چکی ہوں مروں گی کہ اور کیا تھا۔ اور کیا تھا۔ اور کیا تھا؟ صرف زندہ رہنے کا عمل۔ زندہ رہنے کا عمل۔ (ص ۳۶)

”مذہب اور فتن کی کائنات سے الگ، حقیقی، واقعاتی زندگی میں یہی باب میرے ساتھی ہیں۔ انہی لوگوں میں مجھے اپنی عمر بتانی ہے۔ ان سے کچھ نہیں کہہ سکتا۔ کچھ نہیں صبح و شام کے ان مناظر سے وہ ہمیشہ علیحدہ رہے گی۔ کائنات کے غیر شخصی خدا میں اس نے اپنے وجود کی نفی کو محسوس کیا“ (ص ۳۷)

”اصلیت محض یہ ہے کہ ریاض الدین احمد تم سدا علی اپنے آپ کی پرستش کرتے رہے۔ جو کہتے
اپنے ذہن کی تصوراتی کائنات کو اپنے وجود کے دوسرے حصے کو جو ہمیشہ بھاگا بھاگا پھرتا
ہے اور تم سے بچ کر آگے نکل جانا چاہتا ہے، میرا باس پٹنایا تھا۔ (۲۳-۲۴)
”خداوند! اس نے آہستہ آہستہ کہا۔ تو نے مجھے پیدا کیا۔ تیرے سارے خیالات میں
میں سب سے زیادہ افسوسناک اور قابلِ رحم خیال تھا۔ میرا وجود ایک انتہائی شرمناک
خیال تھا تو تو مجھے پیدا کیا۔ تو نے ذیل کتے بھی پیدا کیے ہیں۔ مجھ پر دم کر۔ (۲۵)
”تمہارا وجود دماغی کا ایک حصہ بن چکا ہے۔ تمہاری زندگی کا سوائے تمہارے اب کسی
کو فائدہ نہیں۔ تم اپنے زمانے کے نمائندے ہو اور تمہاری اپنی کوئی چیز باقی درجہ جا لے گی۔
تم کس طرح سوچتے تھے۔ کیسے زندہ تھے، سب زندگیاں برابر ہیں، ایک ہی ہیں، مستقبل
کو اب کسی کا انتظار نہیں رہا ہے۔“ (۲۶)

”... یہ کہنی انانیت اور اپنی انانیت سے میں تھک چکا ہوں۔“ (ایضاً)
”... ہر شخص نے ہٹ کر اپنے ماسک تلاش کرنے شروع کر دیے۔ ایک انفرادی
مج گئی اور سند پر سے ہٹا ہوا گہرا گہرا کمرے میں داخل ہوا جس میں سارے چہرے کھو گئے اور
ساری آوازیں ڈوب گئیں۔“ (۲۷)

”... بیوی اپنی جگہ ہے۔ آرٹ وغیرہ اپنی جگہ ہے۔ وجود کی سطح پر ان مختلف
ضرورتوں اور اہمیتوں کو غلامِ مطلق کر دینا سخت مسخرہ بنا ہے۔ ظاہر ہے۔“ (۲۸)
”... اس کی اصلی اور واقعی زندگی سے میں ہمیشہ علیحدہ رہوں گی۔ اس کی اپنی

خاص ذاتی زندگی۔ گھریلو چیز بھی۔“ (۲۹)
مختلف مواقع پر وارد ہونے والے مختلف کرداروں کے ان بیانات میں وجودیت، انانیت
رجائیت، قنوطیت، منہ بیت، لامذہبیت، عصریت، ادبیت، ذاتیات، اجتماعیات سبھی قسم کے متضاد
متضاد مضمرات و احساسات ہیں۔ لیکن ان جدا گانہ بیانات سے کسی کردار کا اپنا کوئی تشخص قائم نہیں ہوتا
ان میں کوئی انفرادیت و خصوصیت نہیں۔ ان سے کسی کی شناخت نہیں ہوتی ہے۔ اس لیے کہ ایک ہی کردار
کبھی یہ اور کبھی وہ بات کہتا ہے اور سب مل کر گویا ایک ہی بات کہتے ہیں، یا پھر کچھ کہہ نہیں پاتے اس
سے بیویں صدی کی دوسری چوتھائی میں ابھرنے والی ہندوستانی نسل کا انتشارِ خیال (CONFUSION)
معلوم ہوتا ہے۔ ایلبریکسٹن، علی اور راجیل قصبے کے ذہین ترین کردار ہیں، سب سے حساس، پر فکر اور فعال۔

تینوں کا انجام نامراد ہی ایسا ہے۔ کسی کو اپنا مطلع نظر حاصل کرتے ہیں کامیابی نہیں ہوتی۔ احسن کے برخلاف ریاض الدین اصفہانی ایک خاندان بسنے کے باوجود شکست خوردہ اور تشنہ کام ہیں فواد اور میرا تو سماج کی گم گشتہ رو میں ہیں ہی۔ یلا جیسی ایک معمولی قسم کی خاتون بھی بظاہر ایک مسرور و مطمئن خاندانی زندگی کے باوجود قلبی طور پر نا اُسودہ اور رنجیدہ نظر آتی ہے۔ مصنفہ زندگی کے اس المیہ ڈرامے میں یونانی کورس (CHORUS) کا رول ادا کرنے کے ساتھ ساتھ دوسرے کرداروں کی طرح ہی موجود و مجروح ہے اور اپنے مخصوص معاشرے کی ایک نمائندہ و وابستہ فرد ہے۔ اس داستانِ حیات کے چار اہم خاندانوں میں ایک مصنفہ کا بھی ہے جب کہ یہ چاروں مل کر درحقیقت ایک مشترک ہندو مسلم عیسائی سماج یا مخلوط تہذیب کی تشکیل کرتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے والد کا انتقال اسی ناول کے ایک باب میں ہوتا ہے، جب کہ ایک دوسرے باب میں کاسیتھول کے راج و نٹس خاندان کے سرپرست کا انتقال بھی اسی طرح ہوتا ہے۔ دونوں خاندانوں کا مکمل اشتراک ایک خاص دور کے کھنڈیا و ادوہ یا شمالی ہند یا عمومی طور پر پورے ہندوستان کے ایک مخصوص تمدن اور اس پر مبنی تہذیب کے فروغ میں ہے۔ گرجان کے درمیان گہرے فرقہ وارانہ فرق اور اختلاف عقاید کا سراغ بھی اس وقت ملتا ہے جب کاسیتھ خاندان کی میرا ایک مسلم خاندان کے فواد کے ساتھ شادی کرنا چاہتی ہے۔ اس رشتے کے احساس سے ہی میرا کے والد پر دل کا وندہ پڑ جاتا ہے، حالانکہ عام حالات میں وہ بہت ہی ادا وادار و قومی یک جہتی کے دلدادہ ہیں۔ اسی طرح میرا کا بھائی ادون اپنے مسلم دوستوں کا یار غار اور عملاً ان کے خاندانوں کا ایک فرد ہونے کے باوجود، بالآخر حیدر آباد فتح کرنے والی فوج کا ہیرو بن جاتا ہے، مگر پھر اسے اپنی نوجوانی کے احساسات زندگی کے سنگین واقعات کے نیچے دب کر بھی مٹاتے رہتے ہیں اور اندر سے اس کی زندگی بھی ایک المیہ ہے، آدرشوں کی شکست اور خوابوں کی پریشانی ہے۔

بہر حال، ناول کا ایک کردار ہونے کے علاوہ قرۃ العین اس کی مصنفہ بھی ہیں اور اس حیثیت سے انھوں نے اپنی فنی غیر جانبداری یا نا افسگی (DETACHMENT) برقرار رکھی ہے اسی نا وابستہ مقام سے انہوں نے واقعات کا مطالعہ اور حالات کا تجزیہ یا حقیقی پر تبصرہ کیا ہے۔ یقیناً یہ صورتِ حال ذہنی بلوغ کی نشاندہی کرتی ہے، جس کا سب سے بڑا ثبوت اس حسن مزاح (SENSE OF HUMOUR) میں ملتا ہے جو بہت لطیف ہونے کے باوجود ہمایت کا درگہ ہے اور تاثر کے لحاظ سے اس کی چوٹ طنز (IRONY) کی حد تک پہنچ گئی ہے۔ یہ طنز و مزاح بہتیرے الفاظ و فقرات اور جملوں میں جاری و ساری ہونے سے بھی آگے بڑھ کر بلا ضابطہ و مبالغہ بن گیا ہے اور ایک پورا واقعہ اسی پر مبنی ہے یا اسی مقصد کے لیے قصے میں لایا گیا ہے پونم ہمیشہ وراثت پر ایک بالکل اجنبی ماحول سے آکر ناول کے ایک نمایاں کردار و میرا جوش، اسے فدا

کرتی پاتا ہے۔ مگر میں بڑوکھا دے کے موقع پر اسے معلوم پوتا ہے کہ ہرے والی دہن اپنے محبوب فواد کے ساتھ فرار ہو چکی ہے، اور جب وہ دیکھتا ہے کہ لکسنوی تہذیب کے پردہ اعلیٰ متوسط طبقے کے فوجان اپنے دکھ کا اظہار کرتے ہیں تو وہ انہیں بتاتا ہے کہ دکھ کی حقیقت کیا ہے، چنانچہ وہ اپنے غریب خاندان کی مصیبتوں اور تکلیفوں کا موازنہ لکسنوی خاندانوں کے عیش و عشرت سے کرتا ہے۔ مخصوص تناظر میں یہ موازنہ ایک زبردست تنقید اور اخلاقی تبصرہ ثابت پوتا ہے، جس سے اس نفیس تہذیب کا بجرم کھل جاتا ہے جس کی تصویر کشی، نال میں کی گئی ہے۔ صاف معلوم پوتا ہے کہ اودہ کے تعلقہ داروں، جاگیرداروں اور جدید تعلیم یافتہ اُمرا کی ثقافت اُن کی روشنی خیالی اور ترنی پسندی کے تمام دعوؤں کے باوصف، محض نمائشی، مصنوعی اور کھوکھلی ہے، انہ صرف یہ کہ ثقافت انہی جڑیں چھوڑ چکی ہے، بلکہ درحقیقت عصر حاضر کے احساسات سے بھی بیگانہ ہے اور اس سے تعلق رکھنے والے بزرگوں اور جوانوں سب کی نگاہوں پر غفلت کا پردہ پڑا ہوا ہے، یعنی بہت جلد یہ ثقافت تباہ ہونے لگی ہے۔

یہ آخری نقطہ مصنف کے نقطہ نظر کی متانت کا ضامن ہے اور یوں ہمیشہ و دشاریہ کے واقعے کا مزاحیہ یا طنزیہ پہلو اس متانت کی شدت کو کچھ اور بڑھا دیتا ہے، بیسویں صدی کی دوسری چوتھائی میں ابھرنے والی جدید نسل کی خواہشوں کی دنیا احمقوں کی ایک جنت نظر آنے لگتی ہے۔ ان سب کرداروں کی تمنائیں خیالی خام ثابت ہوتی ہیں جو قصے کے تار و پود دینے اور اسے آگے بڑھاتے ہیں۔ فوجانوں کی آنکھوں کا کیا جام اور ان کے آدھنوں کی شکست ظاہر ہے کہ مزاحیہ و طنزیہ کی بجائے ایک المیہ کیفیت پیدا کرتی ہے اور قاری ہانڈ ان کے قصے کے دو پہلو نمایاں ہیں، ایک اُٹھتی جوانیوں کی خوش باشی کی مسرت زہر دہی اور ترقم کا پوتا ہے۔ بلاشبہ اس درد و حزن کو مکمل قبولیت دوسرے زندگی کے میدان میں داخل ہو کر ان کے تجربات کا درد و حزن۔ بلاشبہ اس درد و حزن کو مکمل قبولیت یا کلیت کی حد تک جانے کا موقع نہیں ملتا اس لیے کہ ایک طرح کا فلسفیانہ تخیل پوری زندگی کے معاملے میں کچھ سر دھری پیدا کر دیتا ہے، جو مایوسی سے مختلف ایک حالت ہے، مگر یہ ممکن ہے کہ اس حالت کی دردناکی زیادہ ہو۔ اس میں حسرت ہے، نا اُسودگی اور رنجیدگی ہے۔ بہر حال یہ بھی زندگی کا ایک کیف ہے اور انسان کو کم از کم زندہ رکھتا ہے، خواہ بعض وقت زندہ رہنے کی ٹرپ کچھ ناپسندیدہ افعال تک ہی پہنچانے کے لیے ہو، جس کی ایک نمایاں مثال اودہ ہے، دنیا اسے فاتح سمجھتی ہے، مگر دراصل وہ اپنے درد و حزن سے مغلوب ہے۔ یہ لائز حیات کا معاملہ ہے، جس کی آگاہی قرۃ العین حیدر کے ذہن میں بڑھتی جلدی ہے۔ یہ آگاہی وقت کے فلسفیانہ تصور کو روزمرہ کی ایک معمولی حرکت دیتی ہے اور گویا وقت کائنات کی کوئی مستقل حقیقت ہونے کی بجائے شخص کا ذاتی تجربہ بن جاتا ہے، وقت کے لمحات اشخاص کی کیفیات سے

عکس پذیر ہوتے ہیں اور گردن اول کا جو عالم ہوتا ہے اسی کی تصویر وقت کے لمحات میں بھٹکے لگتی ہے :

”دفعۃً وقت کو ایک جھٹکا لگا اوروہ جھٹکا سرنگ کی طرح پھیلتا چلا گیا۔“ (ص ۱۶۱)

”گھڑی مسلسل ٹک ٹک کر رہی ہے۔ وقت ٹنڈ رہا ہے۔“ (ص ۱۶۵)

”لمحے نے اپنے قانون کو قائم کر لیا ہے۔“ (ص ۱۹۶)

”میرا گھر کی کیے نیچے سے باغ کی روشنی میں آگئی اور ہم کو اس نے وقت کا اندازہ لگایا (ص ۲۵۳)

”وقت گزرتا جا رہا ہے اور اب تم کو بہر حال فیصلہ کرنا ہے میرا رانی۔“ (ص ۲۵۴)

”میرا وقت ختم ہو گیا ہے۔ میرا وقت ختم ہو گیا ہے۔ اس نے اپنے آپ سے دہرایا (ص ۳۸۲)

”یہ ہماری موت کا گھنٹہ ہے۔“ (ص ۳۸۵)

وقت انسان کے غم کا ساتھی معلوم ہوتا ہے۔ لیکن غم کے باوجود نہ تو وقت رکتا ہے نہ انسان، حیات

اور کائنات۔ سبھی مسلسل حرکت میں ہیں، اور ایک کے بعد دوسرا طو، کبھی نشاط کا کبھی الم کا، آتا رہتا ہے مرحلہ

شوق کبھی طے نہیں ہوتا، سودا کے حیات چین نہیں لینے دیتا۔ ناطک کے آخری الفاظ یہ ہیں :

”روح جو گردش میں ہے۔ روح جو مستقل ایک نقطے سے دوسرے نقطے تک سفر کرتی رہتی

ہے۔ شاید اسے اپنا بادی گھر مل جائے گا۔

کیوں کہ ہمیں زندہ رہنا ہے۔“ (ص ۳۸۵)

زندہ رہ کر بادی گھر کی تلاش ہمیشہ خطا مستقیم پر نہیں ہوتی، منزل کی طرف بڑھتے ہوئے راستے کے

نشیب و فراز سے سابقہ ٹپرتا ہے۔ ناول کے خاتمے کے چند سطریں بعد اختتامیہ کا یہ بیان اسی حقیقت کا غماز ہے :

”روح کا یو لی سیز جو گردش میں ہے، راستہ بھول کر کہاں کہاں پہنچا ہے۔“

”سہینہ غم دل“ میں بیٹھ کر بحر حیات کی سیاحتی کرنے والے الٹر اموڈرن فیشن ایبل کردار بھی اپنا

راستہ بھول کر اجنبی جزیروں میں بھٹکتے ہیں۔

یہ ناول قرة العین حیدر کے ابتدائی تجربے کو جو میرے بھی صنم خانے میں ظاہر ہوا تھا، ایک موڈ دیتا

ہے۔ وہ ترتیب مابرا کی رسمی و عوامی روش چھوڑ کر شعور کی رود (STREAM OF CONSCIOUSNESS)

کی نئی فنی راہ پر لگنا چاہتی ہیں۔ چنانچہ پورے ناول میں ایک ملی جلی کیفیت ہے۔ اول تو بیانہ میں مصنف خود

ایک کردار بن کر شامل ہو گئی ہے اور بسا اوقات واحد متکلم میں واقعات کو اپنے تجربات کا رنگ دے دیتی

ہے۔ دوسرے متعدد ابواب میں شعور کی دو بیان قصے کے درمیان یکا یک چلتے گھومتے ہیں، جیسے تیسرا تیرا ہواں

اور تائیسواں باب پورے کا پورا شعور کی نیم روشن رو کے اہام میں مفلوف ہے۔ لیکن اس رو میں ہمواری

نہیں، فن کار بھی اپنا سادہ تلاش کر رہا ہے اور ٹول ٹول کر آگے بڑھ رہا ہے۔ یہاں وہ ہے بہرشت چھوٹے چھوٹے
 ابواب کی، جنہوں نے ماحول کے ارتقا میں بار بار جھٹکے لگتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ابھی فن کار کی گرفت ہیئت
 فن پر مضبوط نہیں، یا اس کا ذہن ہیئت کے معین سانچے کے بارے میں ایک سو نہیں ہوا ہے۔ یہاں وہ ہے
 کہ قہقہے کے عروج کی تعمیر بہت ناقص ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فن کار کی سمجھ میں نہیں آ رہا کہ ناول ختم کیسے
 کرے، یہاں تک کہ داستان کے ختم ہوجانے پر بھی ایک "اعتقادیہ تحریر کرنے کی ضرورت ہوتی ہے جو بالکل
 مدرفاضل ہے اور اس میں صحت چھوٹا سا قصہ ایک مہمل سا اضافہ ہے۔ پلاٹ کے علاوہ کردار نگاری میں بھی
 استواری نہیں ہے۔ علی اور میرا کے کردار ان کے نمایاں ترین اشخاص قصہ ہونے کے باوجود، بہت واضح
 اور معین نہیں ہیں۔ اپنے وقت اور ماحول کی یہ بھٹکی ہوئی روحیں کچھ گریزاں سی ہیں، شاید انھیں اپنے
 نفس کا ادراک نہیں، وہ پراگندہ خیال (CONFUSED) ہیں۔ ان کرداروں کی بہادری اور بقراطی اپنی
 جگہ لیکن ان کی فراست اور روشن و معانی مشتبہ ہے، تیسرا نمایاں کردار، راجیل، بھی بے عقلی کی حد تک
 مشابہت پسند واقع ہوتی ہے۔ اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے بچپن میں والدین کی شفقت سے محرومی
 کا انتقام خود اپنی ذات سے لینے پر تلی ہوئی ہے، یہ زبردستوں میں اپنا گریبان آپ چاک کرنا (SELF
 LACERATION) ہے۔ اس طرح کی روحانی خود سوزی کوئی مجنوں (ABNORMAL) یا منحرف
 (PERVERSE) ہی کر سکتا ہے۔ ایسا ہی مجنوں و منحرف فواد بھی ہے، حالاں کہ اس کی پرورش بالکل
 معمول کے مطابق (NORMAL) حالات میں ہوئی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ قرۃ العین دیوانی سلسلوں کا المیہ
 رقم کر رہی ہیں۔ ممکن ہے یہ مقصد و منصوبہ ہو جس نے مصنفہ کو اس قسم کے غیر معمولی یا غیر فطری کردار تخلیق
 کرنے پر مجبور کیا ہو۔ شاید وہ ایک غیر معمولی اور غیر فطری ماحول کی عکاسی یا نقاشی کے لیے ایسے ہی کردار
 تخلیق کرنے پر مائل ہوئی ہیں۔ کسی بھی حیثیت سے کرداروں میں مصنفہ کی شمولیت نے قصہ کو ایک
 خاص ہیج پر بڑھایا اور اس میں ایک غم پیدا کر دیا ہے۔ چنانچہ موضوع فن کے ساتھ فنکار کی ضروری نادانگی
 کے باوصف دونوں کے درمیان وہ فاصلہ نہیں پیدا ہو سکا جو منظر کی تمام تفصیلات کا صاف صاف مشاہدہ
 کرنے کے لیے ضروری ہے۔ ماحول سازی اور کردار نگاری میں قدرے بہام و انتشار کا ایک خاص سبب
 یہی معلوم ہوتا ہے۔ اپنے دوستوں کے ابتلا سے خود فن کا اس درجہ متاثر ہے کہ وہ ممکن معروضی مطالعہ کرنے
 سے قاصر ہے، خاص کر اس لیے کہ اس کا اپنا مقدر بھی اپنے دوستوں ہی جیسا ہے۔ فن سے قطع نظر
 مبصرانہ شخصی مطالعہ کے لیے ذاتی قربت فنکار کے لیے مفید ثابت ہوئی ہے اور اس نے اشخاص قصہ کا
 مطالعہ گویا ان کی کھال میں گھس کر کیا ہے۔ چنانچہ وہ ان کے تمام محرکات و مقاصد اور ان کی ہر حرکت و

خل کے مضمرات سے واقف ہے۔ اسی لیے اس کے تجزیوں میں گہری آگہی اور بصیرت پائی جاتی ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ بہترے کرداروں کے رویے، انداز فکر اور طریق عمل میں کچھ یکسانی پائی جاتی ہے نہ یا اس کی وجہ ان کرداروں کا ایک مخصوص ماحول سے یکساں طور پر وابستہ ہونا، یہاں تک کہ اس ماحول کے باہمی بھی انداز واکے لحاظ سے روایت پرست معلوم ہوتے ہیں جن میں یا یوسفین ہونے کی ایک لنگ ناول کے متعدد کردار بڑی وضع داری سے کتے ہیں۔ اس لیے کہ خوش حال تعلیم یافتہ اور متمکن گھرانوں کے فرد ہیں۔ ان کرداروں کی انقلاب پسندی کا پس منظر ان کا جاگیر دارانہ سماج ہے جس کی قدیریں ان کی جملتوں میں شامل ہو گئی ہیں۔ اس کے علاوہ بیسویں صدی کی دوسری اڑھائی میں انقلاب پسندی رواج زمانہ تھی۔ جنگ عظیم اول کے بعد جنگ عظیم ثانی، تحریک آزادی اور تقسیم ہند کے واقعات شباب و انقلاب کو ہم آئین کر کے وقت کا سب سے بڑا لغزہ بنا رہے تھے۔ پرتی تہذیب کا سانچہ ٹوٹ رہا تھا اور نئی تہذیب کا، بیلا آئینہ رہا تھا، یہ عبوری کیفیت بھی کچھ بغاوت، کچھ انقلاب کے احساسات و جذبات پیدا کر رہی تھی۔

ان احساسات و جذبات کے مثالی پیکر کچھ مبالغے کے ساتھ، اعلیٰ متوسط طبقے میں پائے جا رہے تھے، اس لیے کہ نچلا طبقہ یا نچلا متوسط طبقہ ابھی بیدار نہ ہوا تھا۔ لہذا صدی کے نصف اول کی ذہنی تصویر اسی طبقے میں نمایاں تھی جس سے قرۃ العین حیدر کا پیدائشی تعلق ہے۔ چنانچہ اپنے طبقے کی انسان خوانی کر کے مصنف نے فی الواقع ہمارے معاشرے کی تاریخ کے ایک خاص اداہم دور کی صحت گری کی ہے۔ حنفیہ غم دل " اس دور کے نمائندہ افراد کے درد و داغ و توجہ و انداز کی دستاویز اور یادگار ہے، خواہ یہ انداز رنگ زمانہ میں ڈبے ہوئے ہونے کے باوجود درج عصر سے کتنے ہی بے خبر اور زندگی کی بنیادی حقیقتوں سے کتنے ہی ناواقف ہوں۔ بہر حال، یہ اس طبقے یا حلقے کے افراد ہیں جو بہت تیزی سے ملک کی سیاسی قیادت کے منصب پر فائز ہو رہا تھا۔ جو آبادی سامراج کے تسلط سے آزادی کے بعد اسی طبقے اور حلقے کی میراث میں بٹے بڑے عہدے آئے دلتے تھے اور اس کے ارکان کو سماج کی راہ نمائی کا عہدہ ملنے والا تھا۔ اس لیے کہ انھوں نے غیر ملکی آفادوں کی تعلیم گاہوں اور ان کے دامن تربیت میں بدروش پائی تھی اور اپنے طرز فکر اور طرز معاشرت میں بالکل ان کے مشابہ ہو گئے تھے، چنانچہ ان انگریزوں کو ان مغرب زدہ ہندوستانیوں پر بڑا اعتماد بلکہ ناز تھا۔ معیشت، سیاست، مذہب، ادب، معاشرت کے دائروں میں یہ مغرب زدہ ہندوستانی ایجنڈا ڈین ذہنیت کے حامل تھے، اگرچہ ناول نگار کو شاید اپنے کرداروں کی ذہنیت کا پورا احساس نہیں ہے، مگر ناول میں نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کے جو اطوار و افعال پیش کیے گئے ہیں وہ اسی ذہنیت کی عکاسی کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے نمایاں موضوع آزادی نسواں کا ہے، جو تعلیم نسواں سے ایک قدم آگے بڑھ کر مردوں کی اس مصنوعی سادات

پر مبنی ہے جو مقابل اصناف کی فطری یکسانی پر ختم ہوتی ہے۔ چاہے پرے کا معاملہ ہو یا قریبی کا اور دونوں اس
میں لڑکیاں لڑکوں کے بھی کان کا تھی نظر آتی ہیں، بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے گویا وہ بے جانوں کے اعضاء پر
عدوت ہے سارے حالانکہ مستفہ نے حتیٰ الوسع مردوں کے روابط میں جنس کے عنصر کو بچائے اجماع کے
عدوت کی کوشش کی ہے، مگر سارے واقعات اس عنصر کے غلبے کی نشان دہی کرتے ہیں۔

ابو نعیم نسیم احمد، ہماری اتنی رانی بلیر سنگھ اور مسٹر سومیشوری راج دتھ ہماری موسیٰ اس
طبقے کی مثالی نمائندگان تھیں جس نے اپنے فیوڈل اور ڈی جنریٹ ہونے پر ذرا کٹافنا نام نہا
تو سیکھ یا تھا لیکن دراصل اپنے اوپر سخت نازاں تھا۔ سر سید کی تحریک کے بعد سے ہی اس
طبقے کی خواتین کے دلوں میں اللہ تعالیٰ نے سوشل اور قومی ریفارم کی سچی لگن پیدا کر دی تھی
وہ فوٹا نہایت الفیلوی انداز کی لیڈر کاغز منفقہ کرنے کے علاوہ پچھلے تیس پینس
سالوں میں انھوں نے واقعتاً حیرت انگیز حصہ اور دوشہرہ کی ترویج و ترقی میں
یا تھا۔ آج کل پر اس اتنا طاقت ور اور با اثر تھا کہ اکثر اپنی نظموں، ناولوں اور مضامین کے

ذریعہ رجعت پسند مردوں کے چمکے چمکے تار تار تھا۔ (صفحہ ۱۴۲)

”... چند گئے چنے خاندان تھے جو اوپر طبقے کی سوسائٹی کے منظر پر جاوی تھے ان
کے لڑکے ولایت جاتے تھے اور اکثر جرمن یا فرنگ بچیاں لے کر واپس آتے تھے۔... چتر منزل
کلب کی ممبر شپ فاصی کی چیز سمجھی جاتی تھی۔ انگریز گورنر اور اس کی بوی کے سرور کے
گردوارے ہاتے تھے۔ آئی سی ایس اور انڈین پولیس میں کلیمو سی گلبر تھا۔“ (صفحہ ۱۴۳)

”یہ ادنیٰ، ذہنی، آئیڈیل زندگیاں بتاتے دے انسان تھے پولین ٹاس کی میز پر بیٹھے
بیٹھے میں نے علی کے گردہ کو دیکھا جو پسی ہو کر کافی شور مچا رہا تھا۔ ہم فی الواقع روح کے ارسلو
کر رہے ہیں۔ تحقیق، مطالعہ، توازن رائے، ذہنی تہذیب اور انکسار ساری خوبیوں کا مجموعہ۔“ (صفحہ ۱۴۴)

”ایک سے ایک کر کے ان تمام پہلے ہی موجود تھے جو ”نیو لائف“ کے لیے عطیہ کے پاس
بیٹھ کر مضمون لکھتے تھے۔ عطیہ ان سب کی پیٹرن ان چیف تھی۔“ (صفحہ ۱۴۵)

”علی نے آنکھیں بند کر لیں، اس وقت ہفتے کی رات، اس بج کر پچیس منٹ
پراخ دل کے متعلق اس کے بڑے عمدہ اور صحیح خیالات تھے۔ مذہب کا تصور نہایت ناقابل
بیان سکون پہنچاتا تھا۔ گو لین بھی بہت خوب تھا یہ انکشاف بھی ہو چکا تھا کہ خدا سے قرب
کیسے دیکھ کر بھی حاصل ہوتا ہے۔ شمعین کیا نفیس شے تھی، گویا اس نے شروع نہیں کی تھی۔“

خدا، مذہب یعنی کیرے رقص شمعیں، شراب مل کر افکار و خیالات کا جو کاک ٹیل بناتے ہیں وہی ”سفینہ غم دل“ کے کرداروں کی پسندیدہ تہذیب ہے۔ مگر مصنف کی پسند بھی اس میں شامل ہے تو اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ اپنے طبقے کے دیگر مرد و زن کی طرح وہ بھی کرگسوں میں پلا ہوا ایک ”غریب خوردہ شاہن“ ہیں اور اگر وہ اس ممکنہ تکرر تہذیب پر طنز کر رہے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ظاہر کی آنکھ سے تماشا کر لینے کے بعد اب ان کا ”دیدہ دل“ داؤد رہا ہے لیکن بعض طنز پر تبصرط اولیٰ ایک بسیط حسن مزاح کے باوجود مصنف کا نقطہ نظر تنقیدی نہیں کہا جاسکتا، اس لیے کہ وہ اپنے رفقاءئے داستان کے جذبات میں خود بھی شریک ہیں۔ چنانچہ اگر بعض وقت انہیں ان جذبات پر ہنسی آتی ہے تو اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ وہ اپنے آپ پر ہنسنے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور شدید جزیرہ احساس رکھنے کے باوجود زندہ دل اور کشادہ نظر ہیں۔

بہر حال اب قرۃ العین حیدر کی نثر اپنے خاص نقوش ظاہر کرتے ہوئے ہے۔ وہ خود اداان کے کردار بالعموم چھوٹے چھوٹے، سادہ اوصاف، جملوں اور سبب فقروں میں بڑی بے تکلفی اور روانی سے انگریزی الفاظ و محاورات کا استعمال کرتے نظر آتے ہیں۔ اوپر کے چند اقتباسات میں کیرے اور شمعیں جیسے رقص و شراب کے اصلا فرانسسی لفظوں کے علاوہ جو انگریزی میں بھی مروج ہیں، فیوڈل، ڈی جنریٹ، سوشل، ریفاہم، لیڈز کانفرنس، ٹریچر، پریس، سوسائٹی، کلب، ممبر شپ، گلیم، آئیڈل، ٹیسی، اسٹوکرٹ، پیٹرین ان چیف وہ الفاظ ہیں جو بے اختیار مصنف کے ذہن سے ٹپک پڑتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ عربی قاعدے پر انگریزی لفظ کا پوند لگا کر ”کریک انوماں“ جیسی دلچسپ اور مضحکہ خیز ترکیب بھی وضع کر لیتی ہیں لیکن ممکن ہے کہ یہ الفاظ ایک مخصوص ماحول اور اس کے کرداروں کی بولیاں جو جنہیں حقیقت پسندی کے پیش نظر نقل کیا گیا ہو۔ لیکن یہی دراصل مصنف کی اپنی بولی بھی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اپنی زبان کے مخصوص اسلوب کے لحاظ سے اردو کی ایٹکواٹڈین ادیبہ ہیں۔ انھوں نے اردو نثر کا سالیب بیان میں ایک ایسے طرزِ اظہار کا اضافہ کیا ہے جسے مشرقی یا مغربی یا اردو انگریزی نقوش زبان کا ایک مرکب کہا جاسکتا ہے۔ جہاں تک انگریزی اصطلاحات کے استعمال کا تعلق ہے یہ بدعتِ حاکی نے منسوب کی جانی چاہیے۔ پیروں مغربی، کا خطا نہیں بھی تھا اور ہم سید سے بھی زیادہ انگریزی الفاظ کا بے تحاشا ادبے محابا استعمال کرتے آئے ہیں۔ لیکن قرۃ العین حیدر اردو کی وہ بہت بڑی ادیبہ ہیں جنھوں نے اصطلاحات سے آگے بڑھ کر دوسرے کی باتوں کے لیے بھی انگریزی محاورات کا بے دریغ استعمال کیا ہے اور اپنی روانی بیان سے انہیں عبارت میں کھپا دیا ہے۔ ان میں بعض الفاظ تو وہ ہیں جو ہماری عام بول چال میں مروج ہو کر جزو زبان بن چکے ہیں، مثلاً ٹریچر، پریس، سوسائٹی، کلب، ممبر شپ، کانفرنس اور آئیڈل، مگر ڈی جنریٹ، ٹیسی اور پیٹرین ان چیف

جیسے الفاظ متروک نہیں ہیں امدان کے لیے خوبصورت اور مستر اوقات۔ نعال پذیر محو سر پرست اصل
موجود ہیں۔

مغربی شیوہ بیان کے باوجود قرۃ العین حیدر کے اسلوب نثر میں ایک حسن ہے۔ وہ اپنے خیالات کا
اظہار بے ساختگی اور برستگی سے کرتی ہیں اور کسی بیان کو زیادہ طول نہیں دیتیں بلکہ ان کے تبصرے بالعموم مختصر
اور رواں ہوتے ہیں۔ وہ اپنے احساسات و تصورات کو چستی و ہزروئی کے ساتھ پیش کرتی ہیں بلکہ ان کا انداز سبک
اور لطیف ہوتا ہے۔ بعض وقت یہ لطافت شاعری کی حد تک پہنچ جاتی ہے۔ اس کے علاوہ اپنے کسی
کلیدی نکتے کے اظہار کے لیے وہ کسی فکر و تعین علامت کا استعمال بھی کرتی ہیں اور اس کی تکرار کر کے گویا اس پر
تاکیدی نشان لگاتی ہیں۔

”زندگی کے اس برفستان کی تاریکی میں ہم عمر بھر چلتے رہے۔ وسعت کی اس دیوانی میں
اس روشنی نے اپنی بے نور آنکھوں سے ہمیں دیکھا اور ہم کوئی راستہ تلاش نہ کر پائے
اور ہمارے باوجود آج کی تاریخ آن پہنچی۔“ (ص ۲۹)

”اب تو جیون ہارے۔ یہ میرے روح کا گیت ہے۔ روح تم کہاں ہو۔ میں کو گئی تھی۔ روح
نے جواب دیا، دندنا بن میں بھی میں تم کو ڈھونڈ نہ پائی۔
”اوسم رات کو، پھولوں کے بڑھنے کے سہ، برکھا کے پہلے قطرہوں کے ساتھ ہمیں نے

تمہارے وجود کو اپنے میں محسوس کیا ہے۔ تم کو پالا ہو۔ میں تم کو پاؤں لگی۔“ (ص ۲۹)
”پھر مدھم چاند تیرا ہوا اندھیرے میں نیچے اتر آیا اور اس کی ہلکی سی سرخ روشنی
سارے میں پھیل گئی۔ اس روشنی میں زلزلے آرہے تھے اور دیواریں ہل رہی تھیں اور ہر
طرف ٹوٹے ہوئے پھاٹک اور بند دروازے تھے۔ اس کی جانی پہچانی کو متنی لکھ کر دے کر دے کر
راستہ جاتا تھا۔ اس کے آخری سرے پر شمشان تھا جس میں اب شعلے بجنے لگے تھے۔ جتنا جتنا
وہ آگے بڑھتی ان شعلوں کی لپک زیادہ ہوتی جاتی۔“ (ص ۲۹)

”۔۔۔ میں اکیلا ہوں۔ میں بالکل اکیلا ہوں اور وہ طوفان زندہ سمندروں کے پرے
چلی گئی ہے، زمین چاند کے کہرے میں نیلی نظر آرہی ہے، ہمارے رونے کی آواز سن کر
جنوب میں چلنے والی ہوائیں تم گئیں۔ چاند کا جنازہ آندھی اپنے ساتھ گھسیٹتی لیے جا رہی
ہے اور رات پرلے مندروں کے صحن کی طرح منحوس اور گونجتی ہوئی روشنیوں کے لیے روئی
ہے جو جانی میں ڈوب گئیں کہ زندگی جو خدا کے قدوس کا عطیہ تھا اس کو ہم نہ سمجھا سکتے۔

دیا جاتا جا رہا ہے۔ میں تمہاری آواز سنا چاہتا ہوں۔ میرے پاس ٹیمو ہیرے پاس بیٹھو۔۔۔ (ص ۲۷۳)

ان بیانات میں کچھ دیو مالائی انداز ہے اور جا بجا خود کلامی بھی ہے۔ فن کار اپنے اور گرد و پیش کے بطن کی نقش گیری کرنا چاہتا ہے۔ وہ وجود کی عیسیٰ تر سطح پر کھڑا ہو کر زندگی کی وسیع تر جستوں کا سرخ نگاہیں نفلوں کا آئینہ دکھانا چاہتا ہے۔ وہ فنا اور روح دونوں کے اندرونی رنگ اور آہنگ کو مستندی اور موسیقی کی طرح چند تصویروں اور آوازوں میں مجسم کر دینا چاہتا ہے۔ ذہن کے غیر معمولی حالات میں اسے جہاں جنسی کیفیات کا احساس ہوتا ہے وہ اس کا نقشہ ہو، ہونچند لکیروں میں کھینچ کر دکھ دینا چاہتا ہے۔ یقیناً یہ ایک تخلیقی نثر ہے اور اپنے تمام ابہامات، رموز اور کنایات کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ اس کی لطافت ایمائیت کی حدود تک پہنچ گئی ہے، اس میں گہری اشاریت ہے۔ اپنی تمام سادگی کے باوجود یہ عام بول چال کی نثر نہیں ہے بلکہ اس میں عام بول چال کے الفاظ و فقرات کو غیر معمولی طور پر فلسفیانہ و شاعرانہ خیالات و احساسات کے اظہار کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ اس استعمال میں برج بھاشا کے ٹھیسٹ محظوں کا جادو جاتا ہے، جو انگریزی الفاظ کے ساتھ ساتھ قرۃ العین حیدر کے لسانی وسائل کا ایک اہم خزانہ ہے۔ موصوف کی نثر جن پیکروں میں ڈھلتی ہے ان میں متعدد منظر ہر فطرت سے ماخوذ ہیں اور کچھ کتابوں کی دنیا سے۔ اس سے ایک ایسے سادہ اور پرکار مزاج کا پتہ چلتا ہے جو متضاد عناصر کو جذب کر کے ایک نفس مرکب تیار کر سکتا ہے۔ قرۃ العین کا اسلوب ان کے ذہن کی طرح تربیت یافتہ ہے، خواہ اس میں بے ساختگی اور بعض اوقات وابہانہ پن کے جیسے بھی تہہ پائے جاتے ہوں۔

شیشے کا گھر

۱۹۵۳ء میں قرۃ العین حیدر کے بارہ افسانوں کا مجموعہ "شیشے کا گھر" کے نام سے شائع ہوا۔ پہلی تین کتابوں کی طرح چوتھی کتاب کا عنوان بھی علامتی ہے اور قبل کی دو کتابوں "سیرے" بھی قسم خاتے اور سفینہ غم دل کے مانند زندگی کے تزیینے کی نگاہ سے لکھا گیا ہے۔ اس میں طنز پر کا احاطہ اسے مزید تزیین بنا رہا ہے۔ اس مجموعے کا ایک افسانہ "جہاں پھول کھلتے ہیں"، مصنفہ کے مخصوص فکر و فن کی نشاندہی کرتا ہے۔ قبل کے ناول میں غم دل مصنفہ کے والد کی موت اور اس کی ایک رفیقہ میرا کے والد کی وفات کے علاوہ اس تہذیب کے زوال کا نقشہ کشا تھا جس سے مرنے والوں کے ساتھ ان کی اولاد بھی وابستہ تھی۔ اس زوال کا سب سے بڑا اشاریہ تقسیم ہند کا اندوہ ناک واقعہ تھا جس نے اس سماج کو منتشر کر دیا جس کے آغوش میں عصر حاضر کی نئی نسل پروان چڑھی تھی۔ چنانچہ مذکورہ افسانے کا موضوع بھی وہی ہے جو ناول کا تھا۔ افسانے کا بنیادی کردار مصنفہ خود ہے اور وہ اپنے خاندان کو اپنے سماج کے ایسے کی ایک علامت بنا کر پیش کرتی ہے۔ حسب ذیل اقتباسات زیر نظر مجموعے کے کلیدی موضوع اور نام دونوں کی توضیح کرتے ہیں:

"وقت کے اس صحرائے اعظم کی پھیلتی ہوئی ریت پر چھوٹے چھوٹے قدم رکھتی ہیں یہاں تک پہنچیں ہوں اور میں نے پیچھے مڑ کر نہیں دیکھا ہے۔ اس زندگی میں بہت کم آنسو تھے۔ بہت ساری خوشیاں۔ بچوں کے موسم۔ سرجو کی ادلام گنگا کی بہروں کی روائی اور برنائی دسمبر کی دم اور گرم دھوپ لیکن ایسا کس طرح ہے کہ ہم اپنے لیے جو چھوٹے چھوٹے شیشے کے گھر بنا کر محفوظ ہو بیٹھے ہیں۔ ان میں سے نکل کر ہم آگے نہیں دیکھ پاتے۔ پھر موت آتی ہے اور سب کچھ ختم ہو جاتا ہے۔" (ص ۲۴)

"اپریل کی اس رات کے طوفانم یونہی سرسراتے ہوئے نکل جاوے لیکن چاندوں اور کیسے گھٹیا لوگ ہیں۔ کیسے گھٹیا دماغ ہیں۔ اور کتنی گھٹیا باتیں ہیں۔ اعلیٰ درجے کے

انسان۔ اعلیٰ درجے کے ذہن۔ اعلیٰ درجے کے معیار اور اقدار یہ سب کہاں گئے۔ کیا ہمیں اپنے آس پاس کے ان اُن گت انسانوں میں سے ایک بھی ایسا نظر آتا ہے جسے ہم صحیح معنوں میں بڑا انسان کہہ سکیں۔ آؤ ہم ایک آٹوری کا تجربہ تلاش کریں اور اس میں جا بیٹھیں اور تصویریں بنایا کریں (صفحہ ۲)

... ہمارے اس نفاہم حیات کی یہ گلاڑی اس طرح کب تک چلے گی؟ یہ خوفناک ڈرامہ۔ تم تو صرف یہی کہتے ہو میرے بھائی، جو یونانی تمثیل کا مطالعہ کرتے ہو، لیکن زندگی یونانی ڈرامہ کے اس جیومیٹری کی طرح کے پیٹرن اور اس فارمولے سے کہیں زیادہ شدید ہے۔ یونانی ٹریجڈی سرد ہوتی ہے زندگی ٹریجڈی نہیں۔ زندگی مہلت ہے، جو ہر وقت آتی رہتی ہے اور نہیں آتی اور جب آجاتی ہے تو پتہ نہیں چلتا کہ اگر نہ آتی تو کیا حرج تھا؟ (ایضاً) جب ہم زندہ ہوتے ہیں تو ایک خوفناک، انجانی، ان دیکھی طاقت ہمارے پیچھے پیچھے ہمارے آگے آگے چل رہی ہوتی ہے اور بلا توجہ ہم خود چلتے چلتے خاک جاتے ہیں تو ہمیں موت کے سایوں کی دادی تک پہنچا کر واپس لوٹ آتی ہے اور دوسری دھجوں کے پیچھے اسی طرح چپکے چپکے چلنا شروع کر دیتی ہے۔ پھر ہمیں انسانوں کا ایک گروہ ملتا ہے جو ہمیں پسند آتا ہے۔ ہم اس سے مائل ہوتے ہیں۔ اور سوچتے ہیں۔ یا اللہ یہ اتنے پیارے لوگ اب تک کہاں چھپے ہوئے تھے۔ ان کے بنا ہمارے زندگی کتنی نامکمل رہتی۔ لیکن وقت کے دھارے کے ساتھ وہ گروہ ہم سے بچھڑ جاتا ہے۔ اور کوئی دوسرا گروہ مل جاتا ہے۔ اس طرح ہم ایک عدم وجود سے دوسرے عدم وجود تک کا فاصلہ طے کرتے رہتے ہیں۔ کتنے ایسے انسان ہوں گے جو ہم سے کبھی نہیں ملے اور نہ ان سے کبھی ملنے کا ہمارا اتفاق ہوگا۔ اگر کبھی وہ مل جاتے تو ہم کتنے خوش ہوتے۔ لیکن ہم انہیں جانتے بھی نہیں۔

وہ ان دیکھی، تاریک روشنی کی طاقت میرے سامنے کھڑی ہے۔ اس کھڑکی کے پاس

انارکی شاخ کے نیچے۔ اس سڑک کے موڑ پر۔ سیمپ کے پیچھے کے اندھیرے میں دریا کے پانی پر تم کون ہو سبھی۔ میں وہ ہوں جو کبھی تم سے مل نہیں سکتی۔ ان سطروں میں حسب معمول فلسفہ، فطرت اور حلال سب کچھ جو ذوقِ ادیبانہ و عبقور کا سرور

دہنی ہے۔ ایک نمایاں تریخی عنصر یا ماضی کا نشتر (NOSTALGIA) ہے جو تدریجاً غفلت کا شکار ہوتا ہے۔ سطحِ نظر بننا جا رہا ہے۔ وہ گزری ہوئے خوش گوار لمحوں کی بازیافت کو اپنا عنصر زندگی بناتی جا رہی ہے۔

یہ ممکن نہیں ہے لہذا ایک مستقل حسرت سے لذت اٹھتے ہو رہے ہیں :

میں کہ مری غزل میں ہے آتشِ رفته کھلے
میری تمام سرگزشت کوئے ہوؤں کی جستجو

(اقبال: ذوق و شوق۔ بال جبریل)
یہی افسانہ نگار کے بھی دل کی آواز ہے، حالانکہ وہ باعموم مستقبل کے پیش قدم انسانوں کی خاکہ نگاری کرتی ہے، مگر یہ انسان شاید پسندیدہ ہونے کے باوجود مثالی نہیں ہیں۔ یہ مصنف کے افکار جو بھی ہوں وہ اپنے جذبات سے مجھوس ہے، روشنی خیالی کے ساتھ تخیلات و تجربات اس کے تہذیبی احساسات اور ذاتی اقلے کے سامنے مانڈ پڑ جاتے ہیں۔ ممکن ہے اس صورت حال کو خاندانی حیات پر محمول کیا جائے، جو یقیناً محکم کا کام کرتی ہیں، لیکن یہی آگے بڑھ کر ایک تاریخی تصوف بننے والی ہیں، یہاں تک کہ مصنف کے ذہن میں شخصی سوانح اور سرگزشتِ اباؤں کے درمیان کوئی فرق نہ رہ جائے گا۔

زیر نظر افسانہ بالکل شعور کی رو میں ہے اور ذاتی تاثرات کا ایک مبہم سا شریع ہے، اس میں نہ تو ساجھا ساڑی ہے، نہ تعمیرِ عروج، نہ کردار نگاری۔ چنانچہ قصے کی دلچسپی بھی غائب ہے۔ ساری دل کشی چند گہرے خیالات اور ایک شستہ درواں نشر کی ہے، جس کا ہر جملہ سہلِ منتہی کی ایک مثال معلوم ہوتا ہے۔ اس کے جلوہ فطرت کی چند صحنہ تصویریں ہیں جو شاعری کی حد تک دل فریب ہیں۔ افسانہ نگاری کا یہی وہ اجتہادی اعزاز ہے جس کے اثرات بعد کی ادو افسانہ نگاری کو ایک غلط راستے پر ڈال دیا، حالانکہ خود قرۃ العین حیدر کی آئندہ فن کاری کا اسلوب بدل گیا۔ اس کے علاوہ اپنی فنی خامیوں کو سمجھانے کے لیے قرۃ العین کے پاس جو ذہنی وسائل ہیں وہ ان کے پیر دوں کو میسر نہیں۔ قرۃ العین بہر حال ایک وسیع تجربہ و تفکر سے مالا مال ہیں اور اپنے قاری کو کہانی کے سما بھی کچھ پائے کا احساس دلاتی ہیں۔

مجموعے کا ایک افسانہ ”یہ داغ داغ اُجالا“ شب گزیدہ سحر، بھی قرۃ العین حیدر کی داستانِ حیات کا ایک درد ہے اور ساتھ ہی آنادی ہند اور تقسیم ملک کے بعد ختم ہونے والی مملکتِ خداداد کی ایک جھلک جو ہر حال غیر منقسم ہندوستانِ جنت نشان ہی کا ایک ٹکڑا ہے۔ اس میں براہِ راست اور خاص کر افسانہ نگار کے طبقے سے تعلق رکھنے والی نئی تعلیم یافتہ لڑکیوں کا بیان ہے۔

”اے مادہ پرستو، منزلِ کلاس والا، میں تو روح کی ارسٹو کریٹ ہوں۔“ (ص ۳۳)
”یہ سب لڑکیاں ہندوستان کے مختلف ہل ایشیئوں پر کانٹنٹ اسکولوں میں پڑھتی تھیں اور سب سے موسیقی میں ٹرنٹی کانچ سے ڈپلوے حاصل کیے تھے۔“ (ص ۳۴)

۱۰. انگلیش پریس لڑیاں ایک فی ہزار بلکہ اس سے بھی کم مقدار میں تھیں۔ ان کو اپنے متعلق بڑے زبردست مفاد تھے۔ لہذا وہ ہر ایک سے بے حد سرپرستانہ انداز میں ملتیں اور تازہ ترین سیاسی اور اقتصادی بین الاقوامی صحت حال پر مختصر سا تبادلہ خیالات کرتے کے بعد جوشی سے بیٹھی قومہ پیتی رہتیں۔ (ایضاً)

۱۱. اکثریت ان لڑکیوں کی تھی جو انقلاب سے پہلے پردہ کرتی تھیں۔ لیکن اب جذبہ قومی کی شدت سے مجبور ہو کر مردوں کے ساتھ میدانِ عمل میں دوش بدموش کام کرنے کے سلسلے میں غلط کالچوں کے ایڈیڑوم میں بیٹھ کر فلمی گائے گنگنائی تھیں۔ (ص ۱۳۳)

۱۲. جو اڑوں کے لیے تین کیر پر کھلتے تھے۔ انتظامی اور فارن سروس اور دفاع لڑکیوں کے لیے بھی مستقبل کے سلسلے میں یہی میدان زیادہ دل کش نظر آتے تھے۔ (ایضاً)

۱۳. گرچہ افسانہ نگار غوثی حلقے سے وابستہ ہے جس کا ذکر وہ کر رہی ہے، مگر اس کی حس مزاح اس حلقے پر بھی، اس کی قدسے تحسین کے ساتھ، طنز کا پہلو پیدا کرتی ہے۔ یہ معروضیت سے بھی زیادہ اس ذہانت کا فیض ہے جس کا دافر حصہ قرۃ العین حیدر کو ملا ہے۔ وہ شاید اردو کی ذہین ترین افسانہ نگار ہیں اور ان کی تیزی طبع بہت دجا بدار ہے جس سے کبھی کبھی ان کی اپنی انگلیاں بھی کٹ جاتی ہیں۔ یہ افسانہ بھی شعور کا وہیں مازاد و کردار سے بے نیاز اور قفسے سے جاری ہے، بس جدید تاریخ کا ایک فلسفیانہ احساس دلاتا ہے۔ اس میں تعلیم سوال پر معنی خیز تبصرے کے باوجود نسائیت کا احساس نہیں، جب کہ گزشتہ افسانے میں بہت زیادہ نسائی حیات تھیں، جن کی بدولت افسانہ نگار نے بعض نہایت لطیف مطالعات کیے اور ان عمیق کیفیات کی نقش گری کی جو عام طور پر گرفت میں نہیں آتیں، پھر ان حیات کا اثر اسلوب کی نزاکت اور لوچ میں بھی نمایاں ہوا۔ میرا خیال ہے کہ قرۃ العین کی فکر اور ان کے اظہار و افلاں میں ایمائیت کا غلبہ ان کی نسائیت کے سبب ہے حالانکہ ان کی بہتری دچسپیاں مردانہ قسم کی ہیں اور وہ نفس کی گروہوں کے ساتھ ساتھ آفاق کی وسعتوں کا بھی سراغ لگانے کی کوشش کرتی ہیں، مگر افراد اور ان کے گرد پیش نیز حرکات کی جزئیات کے ساتھ افسانہ نگار کا مختلف اس کی نسائی حیثیت اور جذباتی کاغذ ہے۔ یہ بات خاص کر داستان سرائی میں قرۃ العین کے لیے بہت کارآمد ثابت ہوئی ہے اور وہ اپنے ہر قسم کے احساسات و تخیلات کو بعض اوقات ماہر کے بغیر بھی جو افسانہ بنادیتی ہیں وہ اسی وجہ سے ہے۔

۱۴. "کیکٹس لینڈ" جیسا عنوان سے ظاہر ہے، ایک علامتی قسم کا افسانہ ہے، جس میں عصر حاضر کی اس فضا کی عکاسی کی گئی ہے جو نئی نسلوں کا گہوارہ ہے۔ یہ مادی ترقیات کے باوجود، ایک زوال پذیر انسانیت کی

فسا ہے، جس سے معلوم ہوتا ہے کہ پوری دنیا ایک روحانی بنے الطیناتی کی تسکین ہے اور لطف و لذت کے سامنے
 مسکن کا انجام شکست خوردہ و محرومی اور اسی ہے۔ یہ ایک بین الاقوامی جائزہ ہے اور قرۃ العین کی دنیا میں
 شان اس میں عیاں ہے جس کا کوئی حصہ دانا مدعا فساد نہ مکاری میں اس میں کوئی شبہ نہیں کہ دنیا کے مختلف
 ممالک اور ان کے ماحول و معاشرہ کا جو بارہ راست تجربہ قرۃ العین کچھ وہ انداز کے دوسرے کسی انسان و نگار کو
 حاصل نہیں ہوا۔ اسی لیے موصوفہ کا سلطانہ حیات اور مشاہدہ زندگی بہت وسیع ہے۔ اس مطالعہ و مشاہدہ میں
 تیزی اور گہرائی بھی ہے، جس کا ایک سبب قرۃ العین کی ذہانت ہے، دوسرا ان کی تشدید حس مزاج، اور تیسرا
 قدروں کے ایک نظام سے ان کی جذباتی وابستگی۔ آخری بات خاص مشرقی ہے، جو ایک روحانی و اخلاقی حیرت
 کی نشاندہی کرتی ہے۔ اسی چیز نے عیش و عشرت کے تمام موانع کے باوجود قرۃ العین کی کہانیاں کو مبنی تلذذ،
 عریانی اور فحاشی سے پاک رکھا ہے، حالانکہ ان کے متعدد بزرگ ہم عصر کسی نہ کسی حد تک جنیت سے آلودہ
 نظر آتے ہیں۔ بہر حال، اس انسانے کا ہیرو بھی بے ڈول ہے اور اس کی جو کچھ بھی معنویت ہے صرف چند عصری و
 تہذیبی حقائق کے لطیف مرقعے میں، جس کی ترتیب قرۃ العین کا قلم بڑی چابک دہک سے کرتا ہے؛
 ”یہ سب جگہیں ایک سی تھیں۔ یہ سارے لوگ ایک طرح کے تھے۔ دو سو سالہ پرانے اینگلو
 انڈیا کی زندگی کتنے مطمئن انداز سے گزرتی آرہی تھی۔“

یہ سارے شہر ایک سے تھے۔ وہاں ایک ساطبہ جو آبادی سے دوسرا لائسنس
 میں رہتا۔ سب کی ایک سی کوٹھیاں۔ ایک سے باغ۔ ایک سی ذہنیتیں اور خیالات اور
 اس اینگلو انڈیا کے یہ سارے شہر اور خاص ایشین۔ پونا، جھانسی، آگرہ، لکھنؤ، کانپور
 اور آباد، پھر ان لوگوں کے یہ ہل ایشین۔ بنگال کا دارجلنگ، یوپی کا مینو تال اور مسوری۔
 شمال مغرب کا کشمیر ان لوگوں کا خیال تھا کہ وہ قیامت تک اسی طرح اپنے ان پرانے کلبوں
 میں جمع ہو کر بچ اور بلیڈ کیسے رہیں گے۔۔۔ (ص ۲۸)

”۔۔۔ مشرق وسطیٰ کے پاس تو آج کل اپنی کوئی موسیقی ہے ہی نہیں۔ تھوڑی بہت
 عربی اور مصری موسیقی کے علاوہ ساری کی ساری یورپ کی سستی موسیقی کی انتہائی بھتی
 نکالی ہے اور مغربی کلاسیکل موسیقی کو بھننا یا پکنک ان کے یا ہمارے آپ کے کسی کے
 بھی بس کی بات نہیں۔“ (ص ۲۵)

”پھر انہی چوٹیوں پر چلتے ہوئے اس نے دیکھا کہ عالم موجودات کا یہ اجتماعی لاشعور
 زندگی کے دیرلے پر بھٹکتا پھر رہا ہے۔“ (ص ۲۲-۲۱)

لیکن بن قیامت خیز آنندھیوں اور خطرناک سمندروں کے کنارے پر اس نے دیکھا کہ سفید پھول
کھل رہے تھے۔ ٹھنڈے اور پرسکون ماں سفید پھولوں میں اس نے اپنا چہرہ چھپا دیا۔ اور
شبم کی نشانی کو چھوڑا۔ (ص ۲۳)

”یہاں خاتمہ نہیں ہے۔ یہاں خاتمہ نہیں ہے۔ اس نے اپنے آپ سے کہا۔ رنج
باقی ہیں۔ دکھ باقی ہیں۔ پچھتاوے باقی ہیں۔“ (ص ۲۳)

یہ بڑے نازک احساسات ہیں اور اتنی ہی نزاکت کے ساتھ ادائیگے گئے ہیں، الفاظ کی ملائمت اور
لطافت ریشم اور شبنم سے کم نہیں۔ روایتی بیان میں نہر کی سی آہستہ فزائی ہے، اگرچہ بعض وقت نسیم خیال کے
جھونکوں سے لہریں تیز ہو جاتی ہیں، لیکن ان میں جھانک کبھی نہیں اٹھتا، اس لیے کہ ایک معتدل مزاج خیال
کی رو کو ہر ایک سطح پر رکھتا ہے۔ توازن افسانہ نگار کے ذہن میں بھی ہے اور فن میں بھی۔ مناظر قدرت
کے تاثرات بھی گرمی احساس کو ذرا تنگ بنا دیتے ہیں۔ فطرت قرۃ العین کے ذہن و فن دونوں کا ایک جزو
ترکیب ہے۔ وسیع انظری اور احسان دوستی بھی اعتدال مزاج کا ایک عنصر اور عامل ہے۔ قرۃ العین نے اکثر
افسانوں میں کرداروں کی اندرونی شرافت اور بنیادی نیکی کو ابھارا ہے۔ ”برف بادی سے پہلے“ کا یہ
اقتباس انسانیت کی حقیقی اور آخری اچھائی ”سب میں موجود“ پاتا ہے:

”... جو ہمیں صرف خلوص کی پرستش کرنا چاہتی ہیں۔ اور نرمی اور مہربانی۔ کیا ہم
انتابھی نہیں کر سکتے کہ زندگی میں ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح کا برتاؤ کریں جس
سے یہ محسوس ہو سکے کہ یہاں پر خلوص ہے، اور آسائش، اور محبت، اور زندگی کی سادگی
... دنیا کے برے انسان بھی اتنے ہی اچھے بن سکتے ہیں... انسانیت کی حقیقی اور آخری اچھائی
ہم سب میں موجود ہے۔ ہم سب خلوص اور محبت اور زندگی کی سادگی کے اہل ہیں۔“ (ص ۷۷)

لیکن دنیا نے انسانیت سے اتنی زبردست ہم دردی کے باوجود قرۃ العین اپنا خاص ”وژن“
فطرت کے ”صنایاے پر“ میں دیکھتی ہیں۔ جس میں لاکھوں کے بول سہے ”کے آخری الفاظ یہ ہیں:
”اور میں نے سوچا کیا پرواہ ہے۔ اگر میری کہانیاں پڑھنے والوں کو پسند نہیں آئیں...
سورج کی نرم کرنیں میرے چاروں اور بکھر رہی تھیں۔ ادیبانی کی سطح پر سفید کنول اور دو پہلے
پروں والے راج ہنس تیرتے پھر رہے تھے اور کنارے پر چٹکی گھبریاں، اپنی پھلٹی ٹانگوں
پر بیٹھی ایک دوسرے سے سرگوشیاں کر رہی تھیں۔ ہاں واقعی مجھے کیا پرواہ ہے میں نے سوچا
کیوں کہ میں نے اپنا وژن دیکھ لیا تھا۔“ (ص ۱۲۴)

فطرت حاصل و نفع کائنات، و صفت برف باری سے پہلے، اکابر ہم جس کا ایک بہت ہی مختصر
حصہ انسان کا وجود ہے :

۔۔۔ یہ انسان۔۔۔ ان چنگھاٹتے ہوئے عناصر کا ایک اس قدر بے بس اور کمزور حصہ ہے۔
روح کا کرب، زندگی کی تڑپ، دل کا بے بسی، عناصر کی اس قیامت خیز گھبراہٹ میں
گھل مل کر ایسی ایک بے آواز سی دھڑکن گئی ہے۔ یہ پہاڑ، یہ طوفانی نائے، یہ اونچے پر پہاڑ
درخت۔ ان سب پر میرے وجود کے ہونے یا نہ ہونے کا کوئی اثر نہیں پڑتا : (برف باری سے
پہلے، ص ۱۶۳)

ان بنیاد فلسفیانہ چیزوں کے علاوہ "شیشے کا گھر" میں کچھ رومان بھی پلتے ہیں۔ مجموعہ کے پہلے
تینوں افسانے۔ "جب طوفان گورچکا، سہرا ہے، آسمان بھی ہے ستم ایجاد کیا۔" فطرت اور فلسفہ کے درمیان
اجہڑے والی جواں سال محبتوں کی داستان رقم کرتے ہیں اور اس طرح گویا انسانیت کی ایک دل کش کردار کی
نشان دہی کرتے ہیں۔ ان میں پہلا افسانہ بہت دل چسپ اور قدیم سے پر اسرار ہونے کے علاوہ فنی طور پر تراشیدہ و
بالیدہ ہے اور سچی اقدار کے پس منظر میں دور جدید کے معاشرے کی ایک کہانی بڑے ڈرامائی انداز میں سناتا
ہے۔ اس افسانے میں جو گہرا طنز ہے وہ لفظ و بیان کی بجائے پوری صورت حال میں جاری و ساری ہے۔ کیلے
طنز سچی اقدار پر کوئی تنقیدی تبصرہ ہے ؟ اس سوال کا جواب شکل ہے۔ اس لیے کہ قرۃ العین حیدر ذاتی طور
پر ان اقدار سے ایک ذہنی وابستگی رکھتی ہیں اور ان کے بہتر سے افسانوں میں عیسائیت کے دینی عقاید اور
تہذیبی شعائے کے بے شمار اشارات پائے جاتے ہیں، جو ہندو دیوتاؤں کے بہ کثرت حوالوں سے بھی لیا جاتا ہے۔
واقعہ تو یہ ہے کہ قرۃ العین کی اپنی شخصیت بھی ایک گرجا کی ناہیر سے ملتی جلتی ہے اور ان کے پچھن کے خباہتوں
میں ایک قانون سینٹ کا ہونا شامل ہے۔

مجموعہ کا ایک نہایت اہم افسانہ "دو جملہ بہر جملہ" یہ ہے کہ اس میں دو نظر پاتی قسم کے کردار جی
قدوائی اور زوئی فرید ہیں جن کے معاشرے میں ٹوڈلڑا اور ڈوئی بلکڑی حامل ہوتے ہیں، یا کہہ سکتے ہیں کہ ٹوڈلڑا
اور زوئی کے معاشرے میں جی اور ڈوئی حامل ہو گئے۔ بہر حال، انجام اس پرچ معاشرے کا یہ ہمارا ٹوڈلڑا
اور ڈوئی نے ایک دوسرے سے اس وقت شادی کر لی جب بھی سٹے ڈوئی کو طلاق دے دی، ایسی زوئی نے
محبت کے باوجود اس واقعے کے بعد جی کے ساتھ منسلک ہونا پسند نہیں کیا، حالانکہ اب جی کو اس کی تاشا
تھی۔ اس افسانے کے کردار نظریات پر فطری کثرت اور شدت سے گفتگو کرتے ہیں اور بعض سمجھتے ہیں کہ تنقیدی
معیاری زندگی نظر پاتی ہی ہے، خاص کر زوئی اس معاملے میں سب سے آگے ہے، لیکن بہ شمول زوئی

کسی کردار کا کوئی واضح، معنی اور مستقل فطرہ نہیں، بلکہ کرداروں کے باہمی تبادلہ خیال فیضان کے افعال سے معلوم ہوتا ہے کہ جس چیز کو وہ نظریات کہتے ہیں دراصل ان کے جذبات ہیں ان کا ذہن کچھ میا ہے اور وہ زیادہ تر خیالوں اور خوابوں کی دنیا میں سانس لیتے ہیں، چنانچہ اپنی کرداروں پر پردہ ڈالنے کے لیے کچھ بظاہر یا بہ خیالِ تلویش حسین تصورات کا حوالہ دیتے ہیں یہ سب کردار تقسیم ہند اور جنگ عظیم ثانی کے پُر آشوب دور کی پیداوار ہیں، جن کے خوابوں کے شیش محل منہدم ہو چکے ہیں، مگر امیر گھراؤں کے یہ خوش باش افراد نہ تو اپنی عادتیں بدل سکتے نہ حالات سے یکے سکتے ہیں، وہ خواہ ہندوستان میں رہیں یا پاکستان میں بس زندگی کے ایک ایک لمحے کا راسِ نچوڑ لینا ہی ان کا آدرش ہے۔ فطرت کا حسن، شباب کا حسن، کتاب کا حسن، خوراک کا حسن، گفتار اور تعریجات کا حسن ان کے چاروں طرف بکھرا ہوا ہے۔ یہ بڑے مہذب، شائستہ روادار اور خوش اخلاق لوگ ہیں جو فنونِ لطیفہ سے بے بسی تحریکات تک کے سر پرست یا شیدا ہیں۔ ان کی ہر چیز اور ہر بات میں ایک نفاست اور لطافت ہے لیکن ان کی روح ایک متاعِ گم شدہ ہے، جس کی جستجو میں یہ جسم کی زیادہ سے زیادہ لذتوں سے لطف اندوز ہونے کی کوشش کرتے ہیں، اپنی اس دوسری شخصیت کی مضحکہ خیزی یا الم ناک کا انہیں پورا شعور نہیں، اگرچہ ان کی ذہانت انہیں ایک خلا کا احساس دلاتی ہے، وہ مجرور بھی ہوتے ہیں اور محروم بھی، لیکن ان کی زندگی کا یہی طور ہر جگہ، ہر وقت، درجہ بدرجہ، یم بہ یم ہے یہ عصر حاضر کے اعلیٰ تعلیم یافتہ جدید اور روشن خیال انسانوں کا ایک آفاقی ٹائپ ہے ہر ملک و قوم کے درجہ بدرجہ میں دکھو کھیلے انسان، اپنے مقدر کی تکمیل کر رہے ہیں۔ متمدن معاشرے کا اپ ٹوڈیٹ، فیشن ایبل اور انٹرنیٹ مڈرن طبقہ گردشِ ایام کا شکار ہے۔ بہر حال، یہ ایک بھرپور افسانہ ہے، اس میں قصے کی دلچسپی ہے، واضح کردار ہیں، چونکاتے والے واقعات ہیں، منظر کشی ہے، شروع سے آخر تک ایک تجسس قائم رہتا ہے اور عروج کا ارتقا ایک ترتیب سے ہوتا ہے۔ فنی طور پر یہ مجموعے کا کامیاب ترین افسانہ ہے۔

لندن لیٹر، اور جلاوطن، قرۃ العین حید کی اس معروف جہاںِ گشتی کی یادگار یا یادداشت ہے جس کے وسیع تر غورے آئندہ ان کے اہم تر کارناموں میں ملیں گے۔ ان میں افسانہ نگاری کم اور مرقعہ نگاری زیادہ ہے۔ ان کی نمایاں ترین خصوصیت روداد تو لیبی ہے، جو قرۃ العین کے فن کا ایک پہلو ہے۔ اس پہلو میں ادب کی تابندگی سے زیادہ صحافت کی چاشنی ہے، جو رپورٹائر کا لطف رکھتی ہے اور روزنامہ یا تاریخ کی حد تک جاسکتی ہے۔

پچپی تحریروں میں کوشاں نظر آتی تھیں۔

عام طور پر اس ناول کی ہیئت میں شعور کی رد کا سراغ لگایا جاتا ہے اور اس کے مواد میں فلسفہ متنازع کی طرف بھی اشارہ کیا جاتا ہے۔ شعور کی رد کا مطلب ترتیب مابرا کا فقدان سمجھا جاتا ہے۔ قرۃ العین عید کے متعدد مناظروں میں ہم یہ کیفیت قبل بھی دیکھ چکے ہیں اور ان کے گزشتہ ناولوں کے چند ابواب میں بھی۔ لیکن مجموعی طور پر میرے بھی ضمن غلط، اور سفینہ غم دل، کو شعور کی رد کا نمونہ نہیں کہا جاسکتا۔ دونوں ناولوں میں بہر حال جو بیان یہ ہے وہ ایک ماجرا اور اس کے منصوبے کے تحت ہے، خواہ قصے کے ارتقا میں بعض مراحل پر فن کار سے جو بھی لغزشیں ہوئی ہوں۔ اس سلسلے میں زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ قبل کے ناولوں کی ہیئت سازی میں ہمداری نہیں ہے۔ لیکن ایک مرتب ہیئت ضرور موجود ہے اور مجموعی طور سے قصے کا ایک معین سانچہ ابھرتا ہے۔ ابتدائی کوششوں کے باوجود دونوں گزشتہ ناولوں میں فنی تنظیم کے آثار نمایاں ہیں۔ اب تیسرے ناول۔ آگ کا دریا، کو مصنف کی اپنی روایت فن سے پاگل کر کے دیکھنا صحیح نہیں۔ قرۃ العین کے فن کا ارتقا ایک تدریج و ترتیب سے ہوا ہے اور ناول نگار کی تیسری کوشش اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔

فنی لحاظ سے آگ کا دریا، میں ماجرا کی تنظیم کی نشاندہی ابتدا اور غلطی کی ترتیب اور تضاد سے بھی ہوتی ہے۔ قصے کے شروع میں گوتم نیلمیر تیر کر سر جوندی کے پارشرادستی نامی بستی میں وارد ہوتا ہے اور آخر میں یہی گوتم نیلمیر اسی سر جوندی کے کنارے ایک بار پھر شرادستی ہی میں نظر آتا ہے۔ قصے کے دونوں سروں پر مندر بھی دہا ہے اور مخاطب بھی دہا ہے ہری شکر۔ فضائل اور باتوں میں بھی یکساں ہے۔ جو کچھ فرق ہے، زمانے اور مرحلے کا۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ ایک راہ حیات کا مسافر ایک منزل سے چلا اور دوسری منزل تک پہنچا۔ منزل کی مشابہت قصے کے دونوں سروں پر یوں ہے:

”سامنے دوسرے کنارے پر دیوائی گھاس اور نیلے پھولوں کی گھنی بیلین پانی کی سطح پر جھک آئی تھیں۔ برگد کے سایے تاریک ہو چلے تھے۔ سادس پرورد سٹے سٹے

اداس کھڑے تھے۔“ (ص ۷۱)

”بادل اب دریا پر بہت نیچے جھک آئے تھے۔۔۔ بڑھتی ہوئی تاریکی پر نظر ڈالی۔ گھاس کی بھینی خوشبو، پتھروں کی خشکی اور مٹی کی قوت اس نے اپنے تلونوں کے نیچے محسوس کی۔“ (ص ۷۲)

”گوتم نیلمیر نے چلتے چلتے ٹھٹھک کر پیچھے دیکھا۔ ملتے کی دھول بادش کی وجہ

آگ کا دریا

گزشتہ دو ناول اور افسانوں کے مجموعے اس دریا کے فن کا احساس نہیں دلاتے جو یکایک آگ کا دریا
میں موجیں مارتے لگتا ہے۔ شاید اسی لیے قرۃ العین حیدر کی ایک بڑے فن کار کی حیثیت سے شہرت
آگ کا دریا کی اشاعت کے بعد ہی ہوئی لیکن قبل کے تجربے ہمدادہ سرچشمے میں جن کی روانی بالآخر آگ
کا دریا کی سطح پر بہا رہی ہیں لگتی ہے۔ خواہ وقت کا موضوع ہو یا تاریخ کا یا تنہا کا یہ سب کچھ قبل کی
تخلیقات میں زیر بحث آچکا ہے اور اب بہت بڑے پیمانے پر آگ کا دریا، میں بروئے اظہار آئے گا۔
سب سے بڑھ کر شعور کی روانہ اسلوب کی روانی، ذہن کی درد مندی اور فن کی نرمی، جن کی کر نہیں بھلی کتابوں
میں الگ الگ چمک رہی تھیں، موجودہ کتاب میں جمع ہو کر آفتاب بن جاتی ہیں، یا اب جو آفتاب بن پوری آئے
تباہ سے طلوع ہوا ہے، بھلی تحریریں اسی کی سرخیاں تھیں۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ زیر نظر ناول میں قبل
کے سبھی موضوعات یکجا ہو گئے ہیں اور اس ناول کا اسلوب بیان مصنف کے طرز نگارش کے تمام اوصاف
کا جامع ہے، پچھلے متعدد افسانوں میں ان کے طول داستان کے باوجود محسوس ہوتا تھا کہ متعلقہ موضوعات
کے اظہار کے لیے فن کار کی زبان حال پر غالب کا یہ شعر جاری ہے:
بہ قدر ظرف نہیں تنگ نائے غزل
اور یہ وسعت، جو پچھلے ناولوں میں بھی نصیب نہ ہوئی آگ کا دریا، میں میسر آگئی ہے۔ سات
سو چھیالیس صفحات میں ناول نگار نے پورے شرح و بیط کے ساتھ ایک معین منصوبے اور مضبوط ماحول کے
ساتھ، فرد، سماج، زمانہ، انسان، ملک و قوم، محبت، معیشت، فن اور فلسفہ، فطرت اور صنعت، مادہ
اور روح کے متعلق اپنے تمام افکار و احساسات کا بلینے احساس کر دیا ہے۔ اس اظہار سے قرۃ العین حیدر کا
ذہن پوری طرح واضح ہو جاتا ہے اور زندگی کے متعلق ان کے بنیادی تصورات آئینہ ہو جاتے ہیں۔ اس
آئینہ سامانی کے لیے انہیں ایک چمکدار اور کارگر زار فنی وسیلہ بھی ہاتھ آ جاتا ہے، جس کے حصول کے لیے

سے کم ہو چکی تھی، گو اس کے اپنے پاؤں مٹی سے اٹھتے تھے۔ برسات کی وجہ سے گھاس اٹھ
درخت زمر کے رنگ کے دکھائی پڑ رہے تھے۔ اسوک کے نارنجی اور سرخ پھول گہری
سہیلی میں تیزی سے جھلکاتے تھے اور میرے کے ایسی جگہ گاتی پانی کی لڑیاں گھاس
پر ٹوٹ ٹوٹ کر کبھر گئی تھیں... (صل)

... گو تم نیل بنے چلتے چلتے ٹھٹھک کر پیچھے دیکھا۔ راستے کی وصول بارش کی وجہ سے کم ہو چکی تھی گو
اس کے پاؤں مٹی سے اٹھتے تھے۔ برسات کی وجہ سے گھاس اٹھ درخت زمر کے رنگ کے دکھائی پڑ رہے
تھے۔ اسوک کے نارنجی اور سرخ پھول گہری سہیلی میں تیزی سے جھلکاتے تھے اور میرے کے
ایسی جگہ گاتی لڑیاں گھاس پر ٹوٹ ٹوٹ کر کبھر گئی تھیں... (منٹ)

اجتلا دانتہ کے ان اقتباسات میں انقلاب کی کیسانی یہ بتانے کے لیے کافی ہے کہ داستان حیات
ایک ہی ہے، اس کے مراحل اور جہات جو بھی ہوں۔ زندگی کی اکائی کا سفر ہے، جو پہلو بدلتے ہوئے بھی
ایک رخ پر جاری رہتا ہے اور آغاز و انجام کی ہم آہنگی کا پتہ دیتا ہے۔ کائنات کے اس منظر نامے میں
وقت کا ایک خاص قصہ کار فرما ہے، جس کی طرف اشارہ کرنے کے لیے مصنف نے ناول کی تہیہ کے طور
پر بی، اس، الیٹ کے

FOUR QUARETS سے تیسرے QUARTET بعنوان TRISALVAGES
پر بی، اس، الیٹ کے
کے جہت جہت اقتباسات دیے ہیں، مثلاً:

’اس لمحے کہ دونوں کناروں کے درمیان وقت معطل ہے۔
مستقبل اور ماضی پر یکساں دھیان کرو۔ (PART I)

خاتمہ کہیں نہیں ہے صرف اضافہ ہے
مزید دواؤں اور گھٹنوں کا گھٹنا ہوا تسلسل

اور:

یہ لمحے مستقل ہیں، جس طرح وقت مستقل ہے

(PART II) وقت جو تباہ کن ہے قائم بھی رہتا ہے

اس کارٹریٹ میں الیٹ نے دریائی علامت بھی استعمال کی ہے اور قرۃ العین حیدر نے بھی
’آگ کا دریا‘ میں نام کے استعارے کے علاوہ دریائے کو علامتی طور پر مقبلی زمین بنایا ہے، اس لیے کہ
دریا وقت کی طرح رواں ہے اور اس کے قطرات یا لہروں میں لمحات کی طرح تسلسل ہے، یعنی وقت

اور پانی کی موج ایک ہی رفتار سے رواں دواں ہیں، دونوں کے دھارے اپنے جلو میں بے شمار چیزوں کو لیے بہتے چلے جاتے ہیں۔ شاید تیسرے کوارٹھ کا انتخاب دریا کی علامت کے لیے بھی کیا گیا، ورنہ خالص وقت کے تصور پر زیادہ واضح ایلیٹ کا پہلا کوارٹھ EURT HORTON ہے جس کی ابتداء یوں ہوتی ہے:

زمانہ حال اور زمانہ ماضی —

شاید دونوں زمانہ مستقبل میں موجود ہیں

اور زمانہ مستقبل زمانہ ماضی میں شامل

دراصل ایلیٹ زندگی کا ایک محور فرض کرتا ہے اور یہ بتانا چاہتا ہے کہ وقت کی لہر ہی اس پر گردش کر رہی ہیں۔ یہ ظاہر محور اور گردش کے درمیان فرق نظر نہیں آتا، لیکن زمانہ بالکل ایک نقطے پر ٹھہرا ہوا نہیں۔ گرجہ اس کی رفتار کا مرکز ایک خاص نقطہ ہے۔ اس طرح وقت کی حرکت ایک اعتبار سے مقدور ہے اور دوسرے اعتبار سے مستطیل نیچو یا ایک بات کے دو پہلو ہیں۔ بہر حال، گردش ایام کا مقصد گردش ایام سے انسان کا آزاد ہونا ہے۔ گرجہ اس مقصد کا حصول گردش ایام ہی میں ہوگا مگر وہ بالاکوارٹھ میں ذرا آگے بڑھ کر کہا گیا ہے:

گوشتی دنیا کے نقطہ، ساکن پر۔ نہ گوشت نہ بے گوشت

نہ کہیں سے نہ کسی طرف، نقطہ، ساکن پر، رقص دہی ہے

لیکن نہ سکون نہ حرکت، اندازے جو نہ کہو

جہاں ماضی اور مستقبل جمع ہیں، نہ کہیں سے حرکت نہ کسی طرف

نہ عروج نہ زوال، بجز نقطے، ساکن نقطے کے

وہاں کوئی رقص نہ ہوگا اور وہاں رقص ہی ہے

میں اتنا ہی کہہ سکتا ہوں، وہاں ہم رہ چکے ہیں، مگر میں نہیں کہہ سکتا کہیں

اور میں نہیں کہہ سکتا کتنی دیر تک، اس لیے کہ وہ اس کو وقت میں رکھتا ہے

یہ تنازعہ ہے یا ارتقا؟

صحن وقت ہی کے فدیے وقت فتح کیا جاتا ہے (PART II)

قرۃ العین حیدر نے ایلیٹ کا جو کوارٹھ اپنے سامنے رکھا ہے اس کے تیسرے حصے میں مذکور ہے:

آگے بڑھو مسافر۔ ماضی سے بھاگ کر

تم خلیفہ النوع زندہ گیوں یا کسی قسم کے مستقیم کی طرف نکال نہیں پو۔

-----۶-----

کرشن نے ارجن سے میدان جنگ میں کہا
الوداع نہیں بلکہ آگے بڑھو مسافر و

لفظہ ساکن کو مطح نظر بنانے کے باوجود الیٹ نے پیش قدمی کا حق تصور پیش کیا ہے اس کے مضمرات سے پتہ نہیں، فرقۃ العین حمید کس حد تک واقف ہیں، اس لیے کہ الیٹ کے بعض حوالوں سے متاثر ہو کر یا انہیں اپنے ذہن کے موافق سمجھ کر انہوں نے ہندو دیو مالاکا استعمال کیا ہے، جب کہ الیٹ کی دیو مالاکا مسمیٰ ہے۔ جس کی تائید میں وہ ہندو دیو مالاکا کے اشارات بھی پیش کرتا ہے۔ دوسرے کو اریٹھ EAST COKER کے چوتھے حصے کا اختتام وہ اس طرح کرتا ہے:

ٹپکتا ہوا خون ہمارا واحد مشروب
خون آلود گوشت ہمارا واحد غذا
جس کے باوجود ہم سوچنا چاہتے ہیں
کہ ہمارا گوشت اور خون صحیح و سالم ہے
مگر باوجود اس کے، ہم اسے گڈ فرائیڈے کہتے ہیں۔

ہدایت یہ حضرت عیسیٰ کے مصلوب ہونے کا وہ مفروضہ ہے جس پر عیسائی ایمان لائے ہوئے ہیں
اور اسے انہوں نے اپنی زندگی کی علامت بنایا ہے۔ چوتھے اور آخری کلاڈیٹ LITTLE GIDDING کا خاتمہ لیں پوتا ہے:

اور ب ٹھیک ہو جائے گا اور
ہر طرح کی بات ٹھیک ہو جائے گی
جب شعلے کی زبانیں سلفوف ہو جائیں گی۔
آگ کی تاج دار گرہ میں
اور آگ اور گلاب ایک ہو جائیں گے

آتش دگل کا یہ انضمام بھی ایک مسمیٰ اشارہ ہے اور اس میں اسی قسم کا قول محال ہے جو حضرت عیسیٰ کے گوشت اور خون سے سیراب ہو کر صحت مند ہوتے ہیں، یعنی مرض ہی علاج ہے، درد کا دوا

ہے، قتلِ مسیح حیاتِ جاوداں کا سامان ہے۔ یہ کفارے کا مسیحی قصہ ہے، جس کے مطابق آدم کے گناہِ اولین کی تلافی عیسیٰ روح اللہ نے صلیب پر اپنی جان دے کر کی۔ عیسائیوں کے عقیدے کے مطابق باپ خدا نے اپنے پیغمبر بیٹے کو قربان کر کے انسانیت کی نجات کا انتظام کیا۔ لہذا جن لوگوں کو نجات حاصل کرنی ہو وہ قربانی کے اس تصور پر ایمان لائیں۔

اس طرح ہندو تنازع اور عیسائی کفارہ مل کر زندگی میں نروان کا ایک پے چیدہ اور پراسرار تخیل پیش کرتے ہیں۔ اس تخیل کے لحاظ سے دنیا دکھوں سے بھری ہے، آلام و مصائب کا ایک سلسلہ ہے، ایک دردِ دیر نیز دردِ جگر ہے، ایک 'آگ کا دریا' ہے۔ ناول کے نام میں قرۃ العین حیدر نے یہ استعارہ جگر مراد آبادی کے حسب ذیل شعر سے لیا ہے:

یہ عشق نہیں آساں، اتنا ہی سمجھ لیجے
اک آگ کا دریا ہے اور ڈوب کے جانا ہے (شعلہ طور)

یہ عشق کس کا ہے، خدا کا، انسان کا، حیات کا، ذات کا، کائنات کا؟ شاید سبھی کا ہو، جس کا بھی ہو، آساں نہیں، آگ سے بھرا ہوا ہے اور اس میں ڈوب کر ابھرنے سے ہی بیڑا پار لگ سکتا ہے۔ ہم قرۃ العین حیدر کے پچھلے ناولوں اور افسانوں میں دیکھ چکے ہیں کہ زندگی اور انسان کے متعلق ان کی فکر میں حزن و حسرت کا غلبہ ہے، خاص کر موجودہ انسانی معاشرے کو وہ امید افزا نہیں پاتیں اور اپنے مثالی معاشرے کی تلاش میں بار بار ماضی کی طرف دیکھتی ہیں لہذا نظرِ ناول تو شروع ہی ہوتا ہے ماضی بعید کے ایک نڈی دور کی دل کش تصویر سے۔ حزنِ حال اور حسرتِ ماضی یا حزنِ حیات اور حسرتِ کائنات کی ان بے شمار تصویروں میں سے جو ناول کا پانامر قع مرتب کرتی ہیں صرف چند ملاحظہ ہوں:

”... اس نے دیکھا کہ باہر بے پایاں اندھیرا ہے اور اندھیرا مہربان ہے۔ اور اندھیرا

ہمارے ہر دک، ہر غم، ہر شکست کو اپنے میں سمیٹ لیتا ہے۔ کیوں کہ آخر میں ہم خود اس بے پایاں اندھیرے میں داخل ہو جاتے ہیں؟ (۱۷۳ء)

”یوں ہمارا زندگی بیتی ہے۔ انہوں نے ایک زبان ہو کر کہا۔
ہمارے لیے کٹھن آزمائشیں ہیں۔

تکلیفیں۔

دل کا رنج۔

ندامت۔

تھا جو بادش کے دھندلے میں یوں جگمگا رہا تھا مافو مارا کا سارا سونے کا بنا ہوا اور اس میں سے جگر جگر کرتی تیز گزرتی تھیں ۱۳۳

دوسری تصویر اسی نام کے ایک شخص کی نادل کے خاتمے پر یوں ہے:

”وہ گوری شکر کی اونچی چوٹی پر چڑھ کر بادلوں میں چھپ گیا۔ چوٹی پر وہ دوزلوں بیٹھ گیا اور اس نے دیکھا کہ چاند اور خلا ہے اور اس میں ہمیشہ کی طرح وہ تنہا موجود ہے دنیا کا انسانی ادا بدی انسان۔ تم کا ہوا شکست خوردہ۔ بے تاش۔ بے امید۔ انسان جو خدا میں ہے اور خود خدا ہے۔ وہ مسکرا کر نیچے اتر اور اس نے آنکھیں کھولیں۔

جاگنے والوں کا جاگنا مبارک ہو۔

قانون کا پرچار مبارک ہو

سنگم میں امن مبارک ہو

ان لوگوں کی ریاضت مبارک ہو

جنہیں شانتی میرا آگئی ہے۔“ ۱۳۴

تصویر کی یکسانی اور الفاظ کی تکرار کے باوجود آخری اقتباس کے آخری پانچ جملوں سے معلوم ہوتا ہے کہ گوتم بلیہم داستان کے خاتمے پر بالکل وہی نہیں ہے جو ابتداء میں تھا، بلکہ وہ بدلا ہوا انسان ہے، آغاز کے مرحلے کی بہ نسبت کچھ آگے بڑھا ہوا، بہت کچھ کھولنے کے باوجود کچھ پائے ہوئے، کم از کم یہ کہ اس نے حالات و حوادث کا مقابلہ کیا اور ان کے درمیان سے صحیح و سالم نکل آیا۔ خاتمے سے ذرا پہلے گوتم کے الفاظ یہ ہیں:

”زمین۔ تیری پہاڑیاں، برفانی پہاڑ اور جنگل مسکرا رہے ہیں۔ میں تیری

سطح پر کھڑا ہوں۔ میں مغلوب نہیں ہوا۔ مجھے کوئی گزشتہ نہیں پہنچا۔ مجھے زخم نہیں لگے۔

میں سالم ہوں۔ مجھے کوئی ختم نہ کر سکا“ ۱۳۵

مصیبتوں اور آزمائشوں کے درمیان زندہ رہنے، آگے بڑھنے اور کچھ پلے کا وہ احساس جو نادل کے ہیرہ گوتم بلیہم کو ہوا ہے حیات کے ارتقا کی طرف اشارہ کرتا ہے، جو ناکامیوں میں کامیابی، محرومیوں میں شاد کامی، مصیبتوں میں راحت اور ایسے طریقے کا احساس ہے۔ یہ احساس نادل کے استثنائی حصے میں بھی موجود ہے:

”مگر اس افراتفری، اس قتل و غارت، ان جنگوں اور معرکوں کے گرد و غبار کے پیچھے علم و کلمہ چراغ ٹمٹماتے رہے۔ کتابیں لکھی جاتی رہیں۔ درس و تدریس کا سنت جاری رہا۔ انسانیت کا چراغ کبھی نہ بجھ سکا“ ۱۳۶

میرا خیال ہے کہ ناول نگار کا مقصد زندگی کا کوئی مخصوص فلسفہ پیش کرنا نہیں، نہ وہ ایسا کرنے کی اہل ہیں۔ پھر ان کے فن سے فلسفہ کا کوئی ناگزیر تعلق بھی نہیں، البتہ تاریخ سے ان کے فن کو مناسبت ہے اور واقعہ یہ ہے کہ انہوں نے تاریخ ہی کو افسانہ بنانے کی کوشش کی ہے۔ اس مقصد کے لیے انہوں نے بعض فلسفیانہ خیالات کا استعمال کیا ہے اور انہی خیالات سے کچھ علامتیں بھی بنائی ہیں، یہاں تک کہ خود گوتم نیلمبر کا کردار ایک انسان اور ایک ہندوستانی کی علامت بن گیا ہے۔ چنانچہ اس کے کردار میں فلسفہ کی آئینہ ش بھی بالکل ہندوستانی ذہن کے مطابق ہے اور گویا اس کی شخصیت کا ایک جزو تو کہی ہے۔ لیکن گوتم نیلمبر گوتم بدھ نہیں ہے، وہ صرف ایک ہندوستانی ہے جس نے بدلتے ہوئے دور میں تہذیبی طور پر ہندو دھرم، بدھ مت، اسلام اور عیسائیت سبھی کے اثرات قبول کیے ہیں، ساتھ ہی اپنے جغرافیہ کے قدرتی مناظر کا بھی گہرا اثر اس پر پڑا ہے۔ اس طرح وہ ایک بہت ہی مرکب اور دینر شخصیت کا مالک ہے۔ اس لیے جدیدی کے باوجود اس کے اندر ایک سادگی ہے، ایک مظہر فطرت کی سادگی، بلکہ وہ خود ایک مظہر فطرت ہے اور اس لحاظ سے خالق فطرت کے جلوؤں کی تجلی گاہ ہے ”دنیا کا ازلی اور ابدی انسان“ ہے، گرچہ درحقیقت نہ تو وہ ”خدا میں ہے“ نہ خود خدا ہے۔ انسان کے خدا کے ساتھ یا خدا کے انسان کے ساتھ انضمام کا قصہ دیوانت، وحدۃ الوجود اور عیسائیت کا ایک تخیل ہے اور فقط خیالی فلسفہ ہے، کوئی مخصوص حقیقت یا امر واقعہ نہیں، بلکہ حقیقت و واقعیت کی حدود سے پرے ہے۔ اسی لیے اسلام اس تخیل کا رفا دار نہیں، حالانکہ بعض مسلم صوفیہ انتہائے تفلسف میں اس تخیل کی پراسرار آبیاری کی ہے۔ بہر حال، قرۃ العین حیدر اس دقیق و عمیق موضوع پر کوئی دست رس نہیں رکھتیں۔ وہ صرف دوسروں کے افکار و خیالات اپنے غیر منظم مطالعے کے تحت جہاں تہاں سے لے لیتی ہیں، تاکہ اپنی علامت فن کا فکری سالہ نیا کریں۔ وہ آغاز ہیں گرچہ زیادہ دُرّاک نہیں۔ دراصل ان کے پیش نظر فکر نہیں، تعمیر و اجراء، ترتیب داستان ہے، بیان قصہ ہے، تاریخ ہے، فلسفہ تاریخ نہیں۔ ان کے فن کے لیے اس حد تک فکر کافی بھی ہے، گرچہ اس قدر فکر بھی ان کی زبردست ذہانت اور گہرے تعقل کا ثبوت ہے، وہ یقیناً اردو کی سب سے باخبر اور صاحب مطالعہ افسانہ نگار اور ناول نگار ہیں، ان کے وسیع و متنوع تجربہ میں ایک علوم و فنون اور افکار و خیالات سے واقفیت بھی ہے۔ جو انہیں اپنی حدود میں ایک قابلِ ذکر دانش ور بناتی ہے۔

کیا گوتم نیلمبر ”یولیسیس“ (ULYSSES) ہے؟ یعنی جیمس جوائس کے مشہور انگریزی ناول کی طرح اپنی اندرونی دنیا کا سیاح؟ یقیناً سفر حیات کا عنصر قرۃ العین حیدر اور جیمس جوائس کے ناولوں میں مشترک ہے اور اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ دونوں بینی یا مشاہدہ نفس دونوں جگہ ہے۔ پھر بیان قصہ

میں شعور کی رو بھی دونوں کتابوں میں چلتی ہے۔ لیکن قرۃ العین کے ناول میں جہاں مینی زیادہ ہے اور داستان کسی شخص کی نہیں، ایک پورے معاشرے کی ہے، جو ایک برصغیر پر پھیلا ہوا ہے، اور شخص صرف اس معاشرے کا نمائندہ اور ترجمان، جب کہ یہ نمائندگی اور ترجمانی اسے اپنی قومیت کے اعتبار سے "دنیا کا انلی" اور ابدی انسان " بنا دیتی ہے، اس لیے کہ وہ جغرافیہ و وجود کے ایک خطے میں پوری تاریخ انسانی کی نمائندگی اور ترجمانی کرتا ہے، اس سلسلے میں وقت کا وہ تصور جو باقرۃ العین کے ذہن پر مسلط ہوا ہے بہت محیط ہو گیا ہے:

"... وقت نے کہا۔ مجھے پہچان۔ میں تمہارا پیچھا کبھی نہیں چھوڑوں گا۔ تمہارا خیال تھلے اپنی جگہ قائم رہیں گے۔ لیکن تمہارا یہ خیال بھی غلط تھا۔ مجھے دیکھو اور جانو۔ میں بار بار ہوں۔ پل پل۔ جتنے تھن پر دوں گے پیچھے، اتنے دتہ اندھروں میں غائب ہوتا جا رہا ہوں میں حد فاصل ہوں۔ اس کے آگے تم نہیں جا سکتیں۔ اب واپس لوٹ چلو۔ سرحد پر تم پہنچ چکی ہو... مجھے پہچان۔ میں برابر تمہارے ساتھ چلتا رہوں گا۔ تم کم از کم مجھ سے نہیں بھاگ سکتیں لوگ تمہیں چھوڑ کر چلے جائیں گے۔ میں تم کو کبھی نہیں چھوڑوں گا۔ دیکھا تم سرحد پر کتنی جلدی پہنچ گئیں۔ تم کو فیصلہ کرنے میں کتنی دقت پیش آرہی تھی۔ میں سارے معاملے طے کر دیتا ہوں۔ سارے فیصلے۔ سارے ارادے۔ میری وجہ سے خود بخود پورے ہونے چلے جاتے ہیں۔

ابھی تم پر اور مصیبتیں آئیں گی۔ لیکن میں تم کو ان کا مقابلہ کرنا بھی سکھا دوں گا۔ اب مجھ سے صلح کر لو۔ میں اب بھی موجود ہوں" (ص ۵۱-۵۰)

وقت کا اتنا وسیع، جامع اور واضح تصور جسے جوائیس کے یہاں مفقود ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ انگریزی ناول نگار نے وقت کا صرف خوردبینی مطالعہ دیا ہے، جب کہ اردو ناول نگار کے مطالعے میں دور بینی بھی ہے۔ قرۃ العین کے ناول میں وقت ایک مجسم شخصیت ہے اور انسان کا رفیق، ہنگام اور معادن۔ وقت کے اس تصور میں حرکت بھی ہے، جو یولی میز کے مقابلے میں "اگ کا دنیا، کا ایک امتیازی نشان ہے، قرۃ العین کی جہاں مینی جیسے جوائیس کی خود بینی کے مقابلے میں جو ایک بہتر عنصر ہے اس کی وجہ دونوں کے تصور وقت کا یہی فرق ہے۔ اردو ناول نگار کا مشاہدہ حیات و کائنات انگریزی ناول نگار کے مشاہدے سے زیادہ وسیع اور حقیقت پسندانہ ہے۔ تعجب ہے کہ ایک مشرقی کا خارجی مشاہدہ ایک مغربی کے مشاہدے سے زیادہ وسیع ہے، اور یہ بات صرف خارجی مشاہدے تک محدود نہیں رہ جاتی، باطن کے مشاہدے پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ باطن کا وہ مشاہدہ جو خارج کے مشاہدے سے بے نیاز ہوا ایک ناقص مشاہدہ ہے۔

اس لیے کہ خود باطن کی تشکیل میں خارجی عناصر کا دخل ہوتا ہے۔ لہذا باطن کے جس مشاہدے میں خارج کے مشاہدے سے ختمی زندگی ہوگی وہ اتنا ہی ناقص ہوگا۔ ایک مکمل و متوازن شخصیت خارج و باطن دونوں کے امتزاج سے تعمیر ہوتی ہے۔ یہ امتزاج جس کمال کے ساتھ قرۃ العین کے یہاں ہے جیسے جو ابیس کے یہاں نہیں۔ یہی جو ابیس کی خامی ہے اور قرۃ العین کی خوبی۔ 'یولی سیز' کے مصنف کی فنی ناکامی دیکھنی ہو تو اس کے ناکام تجربہ بانی ناول 'فنے گنس ویک' (FINNEGANS WAKE) کا مطالعہ کیا جائے جس کے کچھ آثار 'یولی سیز' میں بھی موجود ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دونوں بینی کے جس بخود میں جیسے جو ابیس نے 'یولی سیز' کی سطح سے غوطہ لگایا تھا اس نے بالآخر اسے 'فنے گنس ویک' کی تہ میں غرقاب کر دیا 'فنے گنس ویک' فی الواقع ایک ڈیڑا ہے اور گونگے کا خواب ہے، جس کی کوئی تعبیر انگریزی علماء و ناقدین کی کوششوں کے باوجود عالم واقعہ میں نہیں سکتی ان علماء و ناقدین کی رالیوں کے بالکل برخلاف اس ناول سے کسی جدید احساس کا کوئی جدید اظہار نہیں ہوتا۔ جب اظہار ہی نہیں تو احساس کیا؟ انداز گرو بھی تو اس کو ادب سے کیا تعلق انسانی تہذیب کے لیے اس کی کیا معنویت، فن کی دنیا میں اس کا کیا مقام؟

اک معتمہ ہے، سمجھنے کا، نہ سمجھانے کا

'فنے گنس ویک' کا مصنف ایک مجذوب ہے اور اس کے جس جذب کی تکمیل اس ناول میں ہوئی ہے اس کے آثار 'یولی سیز' میں بھی مضمر ہیں لہذا آگ کا دریا، 'یولی سیز' سے متاثر ہونے کے باوجود اس سے مختلف ہے۔ قرۃ العین کے ناول میں شعور کی دو جادواں ہیم دعاں، ہر دم جو الہ ہے، جب کہ جو ابیس کے ناول میں یہ فقط 'طلمس پیچ و تاب' ہے 'یولی سیز' فقط زندگی، ریزہ ریزہ زندگی کی ایک قاش ہے اور آگ کا دریا، پودے صحیح و سالم زندگی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جیسے جو ابیس کے برخلاف، قرۃ العین کے اگلے ناول 'آخر شب' کے ہم سفر میں احساس و اظہار کچھ زیادہ واضح ہو جاتے ہیں، اس لیے کہ آگ کا دریا احساس و اظہار کی وسیع ترین پیمائے پر وضاحت ہما کی ایک دقیقہ کوشش ہے، جب کہ 'یولی سیز' کا میلان ابہام کی طرف ہے اور وہی آگے بڑھ کر ایک عقیدہ لایخل بن جاتا ہے۔ فن، مغرب کے بعض مروج تنقیدی تصورات کے برعکس، ابہام کا فعل نہیں، وضاحت کا عمل ہے، اس لیے کہ فن بنیادی طور پر اظہار کا نام ہے۔ اخفا کا نہیں۔ حیات ہر انسان میں ہوتی ہے اور فن کا صرف وہ شخص ہوتا ہے جو حیات کو زبان دے سکے۔ زبان، رنگ و آہنگ کی ہر یا الفاظ کی، ایک یا معنی اظہار کا آئینہ ہے۔ چنانچہ 'سیر' اظہار اگر اخفا کا کام کرے تو وہ بڑا بہتہ ناکام ہے۔ کنایہ، استعارہ، علامت یا رمز دایما وغیرہ لطیف سے لطیف انداز بیان کا مقصود بھی اظہار، بلکہ اظہار کی زیادہ سے زیادہ شدت ہے۔ اس معاملے میں جو

طور پر قرۃ العین حیدر جیسے جو اسی سے زیادہ کامیاب ہیں اور اسی لیے ایک بہترین کار میں؟ حالانکہ شعور کی رو اور اشاریت ان کے یہاں بھی جو اسی کی طرح ہے، لیکن انھوں نے ان وسائل، اظہار کو وسائل ہی کی طور پر برتنا ہے۔ مقصود فن نہیں بنایا ہے، جیسا کہ جو اسی نے غلطی سے **A PORTRAIT OF THE ARTIST**

AS A YOUNG MAN کے بعد بڑے اہمک سے کرنا شروع کیا۔ یہاں تک کہ فنی گنس ویک ایک پینچر کے صرف فن رہ گیا اور اظہار مطلقاً غائب ہو گیا، مگر جیسا کہ غائب شدہ فن کو علی بابا کا خزانہ سمجھ کر انگریزی تنقید کے پناہیں چور کھل جاسم سم کا ظلم توڑنے میں لگے ہوئے ہیں، جب کہ نامزدی ان کا مقدر ہے۔ جو اسی کا المیہ یہ ہے کہ اس نے **A PORTRAIT** سے ہی زبان کو زیادہ سے زیادہ محکم طریقے پر واضح سے واضح نکلے اظہار بنانے کی کوشش کی اور انگریزی نثر کو گویا شاعری کا آہنگ دینا چاہا، لیکن یہی نقطہ، بالآخر اس کے لیے بلائے جاں بن گیا۔ اس کے برخلاف قرۃ العین نے اپنے پہلے ناول سے ہی ایک بے ساختہ بے تکلف اور بالکل فطری انداز بیان اختیار کیا، جو زیادہ سے زیادہ واضح اور صاف و شفاف ہوتا گیا، اور اس کا سارا سن بعض اوقات منہ بوم کی گہری شعریت کے باوجود، ایک سلیس نثر تک محدود رہا اور اس طرح نہایت مؤثر ثابت ہوا۔

”آگ کا دریا“ روح ہندوستان کا المیہ ہے اور ایک بہت ہی وسیع تاریخی تناظر کے باوجود تقسیم ہند کے پس منظر میں رقم کیا گیا ہے۔ ہندو گوتم نیلے کے بعد ناول کا دوسرا اہم کردار ابوالمنصور کمال الدین ایک مسلمان ہے، جو گوتم ہی کی طرح سرزمین ہند پر، عہدِ مسیح سے عصر حاضر تک مختلف ادوار کے نشیب و فراز سے گزرتا ہوا بالآخر بھارت کی سرحد کے پار برصغیر کے اندر ہی ایک نئے ملک میں جا بستا ہے۔ قدیم ہند کے دو پرانے علامتی کردار اور عہدِ مسیح سے ابوالمنصور کمال الدین کے دوست، گوتم نیلے اور ہری شکر تقسیم کے بعد ناول کے آخر میں ایک مکالمے کے بعد خاموش ہو جاتے ہیں تو ناول نگاران کے زخمی احساس کا اظہار اس طرح کرتا ہوا

”وہ دونوں خاموش ہو گئے۔ بیڑ حیاں اتر کر وہ ندی کے کنارے آئے اور پانی کو دیکھتے رہے

شاید دونوں اکٹھے سوچ رہے تھے کہ ابوالمنصور کمال الدین کس طرح ہندوستان میں داخل ہوا تھا اور کس طرح ہندوستان سے نکل گیا؟“ (۷۸۳)

”کس طرح ہندوستان میں داخل ہوا تھا اور کس طرح ہندوستان سے نکل گیا؟“

ان بظاہر سادہ اور جذبات سے عاری الفاظ سے زیادہ پردہ اور پراثر تبصرہ برصغیر میں مسلمانوں کے متدد اور خود برصغیر کی عجیب و غریب تقدیر پر نہیں ہو سکتا۔ ناول کی پوری داستان اور اس سے وابستہ ہندوستان کی تاریخ انہی چند الفاظ کی تفسیر و تصویر ہے۔ کیا یہ الفاظ مسلمانوں کے متعلق ہندو ذہن کی غلطی کرتے ہیں یا خود مسلمانوں کے ذہن کی، جس سے مصنف کا بھی تعلق ہے؟ مصنف نے یہ الفاظ ہندو کرداروں

کی طرف منسوب کیے ہیں اور ان کے ذہن کا تجربہ کرتے ہوئے پیش کیے ہیں۔ بلاشبہ ان الفاظ میں بے پناہ تلخی ہے، مگر غلط فہمی سے زیادہ درد مندی ہے، اس لیے جس پس منظر میں یہ الفاظ ادائیگیے ہیں وہ گو تم شکر اور کمال الدین کی گہری دوستی اور بھائی چاہے کا ہے۔ یہ دوستی علامتی طور پر ہندو مسلم اتحاد اور یگانگت کی منظر ہے اور اس کے نتیجے میں صدیوں پر مشتمل ایک شان دار مشترکہ تہذیب پیدا ہوئی ہے، جس کی نقاشی پورے ناول میں کی گئی ہے اور جس کے متوقع انتشار کی طرف ایک الم ناک اشارہ زیر بحث الفاظ سے ہوتا ہے اور اصل یہ الفاظ اس رومان کے لڑنے کی صدا ہیں جو ہندو ایرانی کلچر نے سرزمین ہند پر ترتیب دیا تھا۔ شام اور دھ کا، جو مصنفہ کا تہذیبی مرکز ہے، ایک نظارہ دیکھیے :

”... ان کرداروں کی اہمیت باہر دالے نہیں سمجھ سکتے۔ ان سب نے مل کر اس

دنیا کی تخلیق ہے جو اودھ کے باشندوں، ہندوؤں، مسلمانوں، کی اپنی دنیا ہے۔ یہ لوگ کبھی رلاتے ہیں کبھی ہنساتے ہیں ان جیسے نام کہیں اور نہ ہوں گے۔ ان کی جیسی زبان مذاق، لباس۔ یہ لوگ غریب امیر، عورت مرد جو بٹھا کر رام بخش اور لالہ حسین بخش ہرنا سبند اور قواب کتن کہلاتے ہیں اور سامن مہری اور مرزا جھنگی اور سکھ بچن لونڈی اور لڑا ب بسنتی بیگم۔ یہ سب دوتے ہیں، ہنستے ہیں، گاتے بجاتے ہیں۔ لڑتے ہیں۔ شجاعت ان کا شیوہ ہے۔ ان پر جان دینا۔ شرافت، احسان مندی، وفاداری، نیکی اس کے علاوہ جاگیر دارانہ سماج کی غنمی اچھائیاں اور جتنی برائیاں ہو سکتی ہیں وہ سب ان میں موجود ہیں اسی لیے یہ لوگ بڑے جذباتی ہیں۔ بتا شے اور کوڑی پرنا چنے والے رقاص کشمیری بھانڈ جل ترنگے بین کار، باہپتی، برہمن، طبیلی، شاعر، مرثیہ گو، داستان گو، کالیہ، فوجی، بانے، چندر بالا، جگت باز، نقال، بہرہ پیے، عالم فاضل، کلا دت، یہاں رزم بزم ساتھ ساتھ رہتی ہے۔ یہ اصل رومانی معاشرہ ہے۔“ (صفحہ ۲۴)

تقسیم ہند نے اس ”رومانی معاشرہ“ پر ایک ضرب ضرور لگائی، مگر اسے فنا نہ کر سکی، اگرچہ بجائے ایک کے اب اس کے تین رخ ہو گئے، یعنی بھارت، پاکستان اور بنگلہ دیش۔ آؤ لہذا ناول کی تخلیق کے بعد وجود میں آیا ہے، لیکن اس کی مستقل جغرافیائی حیثیت کا احساس بلکہ نقشہ پہلے سے موجود رہا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ شمالی جنوبی ہند، مشرقی ہند اور مغربی ہند کے تین پہلو شروع سے اس سیاسی وحدت میں نمایاں رہے ہیں جس کی تعمیر مغلیہ سلطنت میں ہوئی اور ترقی برطانوی حکومت میں تقسیم کے باوجود اس وحدت پر روشنی ڈالنے کے لیے ناول نگار نے اپنے بعض اہم کرداروں کو ہندوستان کے سابق مرکز اقتدار، انگلستان کی سیر کرانی ہے

اور دکھایا ہے کہ غیر ملک میں کس طرح منقسم برصغیر کے نمائندے حسب دستور ایک مشترکہ تہذیب
منظر اپنی متحدہ سرگرمیوں میں پیش کرتے ہیں، یہاں تک کہ غیر ملکوں کو یقین نہیں آتا کہ واقعی برصغیر منقسم
ہو چکا ہے۔ اس کے باوجود سیاسی سرحدوں کی سنگینی اپنی جگہ ہے جس کے ایک طرف گوتم بھٹہ اور
دوسری طرف ابوالمنصور کمال الدین سرحدوں کے آپار ایک تہذیب کے دو نمائندوں کا اس طرح
ایک دوسرے کے سامنے کھڑا ہونا ہی وہ زبردست المیہ ہے جس کی داستان سرائی آگ کا دریا کرتا ہے
اس طرح آگ کا دریا اس آتشیں خلیج کی علامت بھی ہو سکتا ہے جس کے دو کناروں پر ایک خاندان کے
دو بھائی کھڑے ہیں۔

ایک رومانی معاشرہ کے اس المیہ کی جو تہذیبی تصویر کشی قرۃ العین حیدر نے کی ہے وہ کہاں تک
واقعیت کی حامل ہے؟ اس سوال کا جواب بہت آسان نہیں۔ کیا ہندوستان اور پاکستان کی تہذیب بالکل
ایک ہے؟ اگر ایسا ہے بھی تو اس وحدت کے منظر نامے میں بنگلہ دیش کہاں پر ہے؟ کیا وہ بھی وحدت کا
ایک جزو ہے؟ ہم نے چند سطحوں پر فرض کر لیا ہے کہ تینوں ایک مشترکہ تہذیب کے مختلف پہلو ہیں۔
اگر یہ مفروضہ نہ صرف نظری طور پر تسلیم کر لیا جائے بلکہ علاوہ زمانہ حال میں ثابت و عالم بھی نظر آئے تو
کسی بحث و قیاس کی ضرورت نہیں۔ لیکن آج تینوں ملکوں کی سیاست جس انداز سے کام کر رہی ہے وہ برصغیر
کی تہذیبی وحدت کے مستقبل کے لیے امید افزا نہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ تینوں ملکوں کی قیادتیں تین
مختلف تہذیبوں کے ذہنی مفروضے پر کام کر رہی ہیں۔ اس مفروضے کے واقعہ بننے میں مزاحم ایک تو
ہندوستانی مسلمان ہیں جو پاکستان اور بنگلہ دیش کے مسلمانوں کے ساتھ ایک رشتہ اخوت کا احساس دینی
بنیاد پر رکھتے ہیں اور ہندوستان کے ہندوؤں کے ساتھ اپنی برادری کا تصور سیاسی اور معاشی بنیادوں پر
قائم کرتے ہیں۔ درحقیقت یہی ہندوستانی مسلمان بدوقت اس رومانی معاشرہ، مادراس کی مشترکہ تہذیب
کے علمبردار ہیں جس نے اپنے ذریعہ اظہار کے طور پر اردو زبان و ادب کی تخلیق و تشکیل کی تھی۔ اردو کے
ساتھ ہندوستانی مسلمانوں کی جذباتی وابستگی کا بہت بڑا سبب یہی ہے، ورنہ ان کی خالص اور اصلی
مذہبی زبان عربی ہے۔ میر خیال ہے کہ قرۃ العین حیدر کی زبان میں جو سادگی و پرکاری اور ان کے ادب
میں جو ترکیب تکمیل ہے وہ اسی جذباتی وابستگی کا فیضان ہے اور اسی فیضان کا شدید احساس انھیں
پاکستان سے ہندوستان لے آیا ہے۔ بہر حال تین مختلف تہذیبوں کے سیاسی مفروضے کے واقعہ بننے میں
مزاحم بنگلہ دیش کے مسلمان بھی بنگلہ زبان سے اپنی محبت کے باوجود ہیں۔ وہ پاکستان سے پھڑکنے کے بعد بھی
اسلام کو بھولے نہیں ہیں، جب کہ برصغیر میں اسلام کے زیر اثر جو رومانی معاشرہ ابھرا اسی کا ایک جز بنگلہ دیش

ایک پہلو، ایک رخ، ایک جہت کی شکل میں ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ جو اندوہندوستان اور پاکستان کے مسلمانوں کو ایکسانی دادی رشتے میں باہر کر مشترکہ تہذیب کا بھرم رکھے ہوئے ہے، اسے بنگلہ دیش میں اس بھرم کو توڑنے کے لیے استعمال کیا گیا اس میں نہ تو اندو کا قصور ہے نہ مشترکہ تہذیب کا، بلکہ ساری خطا ایک نہایت تباہ کن اور نام نہاد قوم پرستانہ سیاست کی ہے جو برصغیر کی تقسیم و تقسیم کراتی چلی جا رہی ہے اور جس کے ذمے دار ساری طور پر تینوں ممالک کے نئے پرانے سمجھی معتد رہے، انہیں، آگ کا دیا، پتھر کے سیاست دانوں کی اس خطا کاری کا احساس شدید ہو جاتا ہے۔ اس سے ناول نگار کے ایک مقصد کی تکمیل ہوتی ہے۔ میرا یہ تجزیہ قرۃ العین کے ذہنی مضمرات کو واضح کرنے کے لیے ہے؛ ورنہ کئی ملک، ایک زبان، ایک مذہب اور ایک تہذیب کے نونے امریچہ اور یورپ کے متعدد ملکوں میں موجود ہیں۔ اسی طرح ایک مذہب کے باوجود کئی ملکوں، زبانوں اور تہذیبوں کے نونے بھی ہیں۔ زبانوں اور بوسوں کی حد تک تو قرۃ العین حیدر کی تخلیقات، خاص کر آگ کا دیا، وسیع الشرب کی مثالیں پیش کرتی ہیں، جب کہ متعدد تہذیبوں کے احساسات بھی ان کے افسانوں اور ناولوں میں نمایاں ہیں، خاص کر سوسی معاشرے کی رسوم و روائیات سے ان کی واقفیت اور الفت ان کے مواد و فکر کا ایک اہم عنصر ہے لیکن یہ ساری وسیع الشرب اور جہاں گشتی آگ کا دیا، میں اس ہندو ایرانی مشترکہ تہذیب کے گرد گھومتی ہے جس میں قرۃ العین بڑے استقلال سے انگریزی عنصر کا اضافہ کر کے ایک ہند ایرانی انگریزی کلچر کا مرقع ترتیب دیتی ہیں اور اسے ناول کے نرومانی معاشرہ میں تحلیل کر کے ایک جدید تہذیب کی ترکیب پیش کرتی ہیں۔ اسی ترکیب کا سراغ وہ اپنے افسانوں اور ناولوں، بالخصوص آگ کا دیا میں لگانے کی کوشش کرتی ہیں۔ وہ دراصل اسلامی نوح کے ساتھ ایک اینگلو انڈین ذہن رکھتی ہیں۔

انگریزی عنصر آگ کا دیا، کو بین الاقوامی تہذیب کے اس پیمانے پر لے آتا ہے جو عصر حاضر میں ترتیب پا رہا ہے۔ برلن ایٹلے کا کردار اسی پیمانے کی علامت ہے۔

”سرل ایٹلے صبح معنوں میں جدید انسان تھا۔ اس عہد کی ساری ذہنی انجمنوں، روحانی نا آسودگیوں اور جذباتی بے اطمینانیوں اور شبہوں کا شکار ...“ (صفحہ ۴)

”سرل بین الاقوامی وقت کے نیچے ٹھٹھاتا“ (صفحہ ۴)

ناول کے ہندوستانی کردار کیا ہندو یا مسلمان، سب اس انگریزی کردار کے احساسات ہی نہیں مشاغل میں بھی شریک ہیں، اور اس طرح ایک ابھرتے ہوئے عالمی سماج کے ساز و برگ فراہم کرتے ہیں۔ چنانچہ آگ کا دیا، کی علامت بھلتی ہوئی آج کی پوری دنیا کو پلیٹ میں لیتی نظر آتی ہے، انسان کا عشق حیات آسان نہیں اور دئے زمین پر ہر طرف، آگ کا دیا، موجزن ہے اور ہر انسان کو دوسرے

کناہ اپنی منزل کی طرف ڈوب کے جاتا ہے۔

یہ عشق نہیں آساں، اتنا ہی سمجھ لیجے

اک آگ کا دیا ہے اور ڈوب کے جاتا ہے

قرۃ العین حیدر کی آفاقیت کا سر کڑا انگلستان ہے، مغربی یورپ کے دوسرے ملکوں امریکہ اور مشرق وسطیٰ یا مشرق بعید سے ان کی کوئی خاص واقفیت نہیں معلوم ہوتی، خود ہندوستان میں وہ شمالی اور مشرقی ہند سے جڑا گا ہی رکھتی ہیں جنوبی ہند سے نہیں رکھتیں۔ اس کی وجہ ان کی زندگی کے اتفاقات ہیں انگلستان تان کے وطن اودھ کا قبلہ کعبہ ہی بن گیا تھا اور مشرقی ہند میں ان کے اعزاد اجاب تھے۔ اس طرح قرۃ العین کی دنیا ان کی سوانح کے مقامات تک محدود ہے۔ اس واقعے سے جہاں ان کے افق بھگا، کی تحدید ہوتی ہے وہیں موضوع کی تعین بھی۔ یہ تعین فنکاری میں مددگار ہوتی ہے۔ فن کا اپنی حدود میں رہنا اور جانی پہچانی زمین پر کام کرتا ہے۔ اس سے مشاہدے میں سچائی اور باریکی آتی ہے اور حقیقت پسندی پیدا ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مصنف اپنے دائرہ عمل کی مرقع نگاری میں بہت کامیاب ہے، اس کی تصویریں واضح اور کرداروں کے نقوش تیسکھے ہیں، اس دائرے میں واقع ہوئے دالے قدرتی مناظر کی عکاسی بھی مؤثر ہے۔ بیان قصہ سے ایک اچھی طرح محسوس کی ہوئی زندگی کا نقشہ ابھرتا ہے اور واقعات تجربات کی شکل میں سامنے آتے ہیں۔ کرداروں کی شعور کی تمہیں بھی اجاگر ہوتی نظر آتی ہیں۔ بنگال کی ایک جھلک دیکھیے:

”دو لڑکیاں ساتھ پر کم کے بڑے بڑے ٹیکے لگائے دیا کے سا، شکستہ میٹرھیوں پر خاموش کھڑی تھیں۔ سامنے ایک گائے گھاس چرو رہی تھی۔ احاطے کی دیوار کے نیچے کشتیاں بندھی تھیں۔ اوپر کی منزل میں بآمدے کے جنگلے پر دھوتیاں دھوپ میں سکھانے کے لیے پھیلی تھیں اور پتیل کی گڑویاں چھپا رہی تھیں۔“ (صفحہ ۷۷)

اب انگلستان کی چند جھلکیاں ملاحظہ ہوں:

”سامنے دیوار کا جنگل ہے۔ سرخ پتوں نے چاروں اور آگ لگا رکھی ہے۔ وادی میں ٹرینیں مکاؤں کے پیچھے الگنیوں پر پھیلے کپڑوں میں سے لہراتی اترتی اور جا رہی ہیں۔ پارک میں زبرد پتے اڑ رہے ہیں۔ تجیل میں ایک اکیلی کشتی ڈوٹتی ہے۔ آرام کرسیوں پر عشرت مندہ پٹن یافتہ بوڑھے اپنی بے یار مددگار آنکھوں سے سامنے کا دھندلکا دیکھتے ہیں اور کانپتے ہاتھوں سے کاغذی لفافوں میں سے بون نکال کر کھا رہے

ہیں۔“ (صفحہ ۷۷-۷۸)

۔۔۔۔۔ وہ باتیں کرتی بانگنی کی طرف چلی گئی جہاں چاند رکاوٹوں کی چیمیں میں الجھا ہوا تھا۔ نیچے شفات منگ پر سے بیس گز درہا تھیں۔ قیصر ٹول میں تیشیں ایسج کی جارہی تھیں۔ دریا پر سے جہاز گزر رہے تھے۔ نیم تاریک اسٹوڈیو کے دیوچوں میں سے بھی یہ چاند اندر جھانک رہا تھا جہاں ناکام مصوٰدا و گنام ادیب اور دولت مند مصوٰدا و شہود ادیب اپنی اپنی کائنات میں گھرے بیٹھے تھے۔ حق نظر تک مکان تھے جن میں لوگ رہتے تھے۔ (۱۳۸۱)۔

اگر دو مختلف خطوں کے مناظر میں قدرے مشابہت ہے تو یہ مصنف کے اس ذہن کی وجہ سے ہے جو خاص قسم کے مناظر سے الفت رکھتا اور انہی کے تاثرات زیادہ جذب کرتا ہے۔ مثال کے طور پر دریا کا حوالہ دونوں خطوں کے مناظر میں ہے اس لیے کہ سطح آب اپنے تمام حقائق اور مضمرات و اشارات کے ساتھ ناول نگار کا محبوب موضوع ہے۔ بہر حال، دونوں مناظر میں مصوٰدی کا کمال قابل دیدہ ہے۔ صرف چند جملوں سے وہ فضا بنادی گئی ہے جس کی حکامی مقصود ہے۔ یہ بڑی، چلتی پھرتی، جاندار اور خیال انجیز تصویریں ہیں۔ شاید یہاں مصنف کی شقی مصوٰدی ان کے کام آرہی ہے۔ وہ ہلکے پھلکے برش اور معمولی رنگوں سے موثر تصویریں بنانے میں مہارت رکھتی ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی فطرت نگاری بھی ان کے لیے بہت کارآمد ثابت ہوئی ہے۔ اس طرح کی تصویر کشی کا طلسم اردو افسانہ و ناول میں کم پایا ہے اور قرۃ العین کے مقابلے پر تو بالکل نہیں۔ تخیل کی گہرائی کے ساتھ ساتھ مشاہدے کی باریکی میں قرۃ العین کا کوئی ہمسرا اردو فکشن (FICTION) میں نہیں۔ اس معاملہ میں ان کا موازنہ بے آسانی دنیا کے بڑے بڑے افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں سے پورے اعتماد کے ساتھ کیا جاسکتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے معاشرتی تجزیے میں معاشی عنصر بھی مد نظر ہوتا ہے۔ ان کی ہمدردیاں پچھڑے ہوئے کمزور لوگوں، تباہ حال کسانوں، مفلس مزدوروں اور نادار انسانوں کے ساتھ ہیں، حالانکہ خود ان کا تعلق خوشحال اعلیٰ متوسط طبقے سے ہے۔ اپنے اقتصاد کا تجزیہ میں وہ خاص کراستھال اور ٹھیکے داری کی مذمت کرتی ہیں، حقوق یافتہ عیاشوں کی قلعی کوتاہی میں اور دولت مند خیلوں کو نشانہ تنقید بناتی ہیں۔ انہوں نے ہندوستان پر انگریزوں کے سیاسی اور فوجی غلبے کے ساتھ ساتھ ان کے معاشی تسلط کی فارت گرمی کا نقشہ بھی کھینچا ہے :

”لوگ جوق در جوق دیہات کا رخ کر رہے تھے۔ زرعی زمین پر آبادی کا بوجھ بڑھ گیا تھا۔

ہندوستان جو دنیا کا سب سے بڑا صنعتی ملک تھا اب خاص زراعتی ملک میں تبدیل کر دیا

میں تھا۔ جہاں پیادہ کم تھی، مکان زیادہ اور غور قیاس کرتے تھے۔۔۔ کاروائی کے لئے قانون نے بالکل ہی کم کوڑی تھی۔ (ص ۲۱۳)

”روپیہ اصل چیز ہے۔ روپیہ اور عزت۔ اور ایک کوٹھی۔ اپنی ذاتی۔ ساتھ ہزار کی مالیت کی ہاؤسنگ سوسائٹی ڈیگ ریڈ کراچی میں۔ ایک امریکن کار۔ فریجڈیر۔ ریڈیو گرام۔ زندگی کی اصل حقیقت، اتم حقیقت صرف یہ چیزیں ہیں۔ زندہ باز زندگی۔ مجھے تجھ سے کوئی شکایت نہیں۔“ (۵۹۹)

”تمہارے نزدیک سیاست صرف خیموں کی سیاست ہے تم دیہات سے واقف نہیں۔ خیموں میں رجعت پسند سرمایہ دار ہیں جو اپنا نظام قائم رکھنے کے لیے فرقہ وارانہ سیاست کو اچھال رہے ہیں۔“ (ص ۳۱)

گرچہ ان تبصروں میں بعض اشتراکی اصطلاحات ہیں، مگر اشتراکی فلسفہ حیات سے قرۃ العین حیدر کی وابستگی نہیں ہے۔ پھر زندگی کے متعلق ان کا نقطہ نظر، اشتراکیوں کی طرح، اقتصادی نہیں ہے، وہ اقتصادیات کی عالمہ یا طالبہ معلم بھی نہیں، ان کا سماجی مطالعہ عمرانی (SOCIOLOGICAL) قسم کا ہے، جب کہ انفرادی مطالعات میں وہ بھی دوسرے بڑے فن کاروں کی طرح ایک قسم کی نفسیاتی آگہی کا ثبوت دیتی ہیں۔ تاریخ سے ان کی گہری دلچسپی ان کے عمرانی طرز فکر کے سبب ہی ہے۔ بہر حال، ان کا ذہن کچھ فلسفیانہ اور کچھ صوفیانہ ہے۔ یہی فلسفہ و تصوف ان کی فنی جمالیات کا فکری ساز و سامان ہے۔ اس ساز و سامان میں معاشیات کا حصہ بہت تنویر اور دوسرے عناصر کے تحت دبا ہوا ہے۔ یہ حصہ حبیب اور جتنا کچھ بھی ہے ایک اخلاقی جہت سے ہے، یعنی غریبوں اور کمزوروں کے ساتھ ہمدردی، ظلم کے خلاف احتجاج استحصال سے نفرت، سماجی انصاف (SOCIAL JUSTICE) کی طلب۔ یہ سب اخلاقی باتیں مذہبی بھی ہو سکتی ہیں، خاص کر اسلامی، اس لیے کہ جس طرح ایک قسم کی اشتراکیت قرۃ العین حیدر کو روڈ ٹے میں ملتی ہے اسی طرح اسلام کی اجتماعی اقدار بھی، ان کا خاندانی ترکہ، باپ اور ماں دونوں کی طرف سے ہے چنانچہ اپنے انسانوں اور نادلوں میں کثرت سے مذہبی رسوم و تقریبات کا ذکر بھی کرتی ہیں، گرچہ اسلام کے ساتھ ساتھ عیسائیت اور ہندو حرم کی تقریبات و رسوم کا بیان بھی ان کے یہاں بہ کثرت ہے۔ یہ مذہبیت ہی اپنی روحانیت کے ذریعہ قرۃ العین کو تصوف کی طرف لے جاتی ہے اور ان کی فلسفہ طرازی ان کے صوفیانہ خیالات ہی پر مبنی ہے۔ بہر حال یہ قرۃ العین حیدر کی جمالیات کی خوبی اور مضبوطی ہے کہ اس کا رشتہ اخلاقیات کے ساتھ بھی قائم ہے، ورنہ جمالیات برائے جمالیات مکروہات کے قریب پہنچ جاتی ہے جب کہ اشتراکی اقتصادیات کی

فقط مادی مہذبات ہوتی ہیں، جمالیات کی روحانیت سے خالی اور فن کی ثقافت سے گریزاں ناول کے ادوار میں ایک مذہبی خیال ملاحظہ ہو:

”جسم فانی ہیں یکنان جسموں کے اندر رہنے والی دوسری اہر ہیں۔ آتما قتل کرتی ہے نہ خود قتل ہوتی ہے۔ تلوار سے زخمی نہیں کر سکتی۔ آگ اسے جلا نہیں سکتی۔ پانی اسے بجھو نہیں سکتا۔ ہوا اسے خشک کرنے سے قاصر ہے۔ جو پیدا ہوا اس کی موت یقینی ہے۔ جو مرا اس کی پیدائش اٹل۔ اس میں دکھ کی کیا بات ہے۔۔۔ (ص ۶۳)

یہ اقتباس ہندوؤں کی مقدس کتاب ”گیتا“ سے، اس مقام کا ہے جہاں ”بھگوان“ کرشن اور جن کو نصیحت کرتے ہوئے اپنی اور حیات و کائنات کی حقیقت پر سے پردہ اٹھاتے ہیں اور اپنے آپ کو ”انسانیت کی اجتماعی خود آگاہی“ کہتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ حلول اور تنازع کا تصور بھی پیش کرتے ہیں۔ لیکن یہ سمجھنا صحیح نہ ہو گا کہ اس سے زندگی اور دنیا کے متعلق ناول نگار کے نقطہ نظر کی نشان دہی ہوتی ہے۔ اس اقتباس کا مطالعہ ایک روحانی بحران میں قصے کی ایک خاتون فرماتی ہیں اور چند سطریں پڑھنے کے بعد ان کا چلا اٹھتی ہیں۔

”اور جن کے بچے۔ ایڈیٹ۔“ (ص ۶۳۹)

بہر حال، تنازع ناگ کا دنیا، کالفسفہ نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ تغیر و ترقی کے درمیان ایک اسامی وحدت کا متخیل ہی ناول کا محور و فکر ہے، یہ وحدت اسلامی تو حید سے بھی ماخوذ ہو سکتی ہے۔ اس تو حید کے دو تصور ہیں مسلم صوفیہ کے درمیان پائے جانے ہیں، ایک وحدت الوجود جس کے مطابق ہر وجود میں خدا خود موجود و مہتمم ہے۔ دوسرے وحدت الشہود کے لحاظ سے تمام موجودات خدا کے وجود کی شہادت دیتی ہیں۔ وحدت الوجود ایک خالص فلسفیانہ خیال ہے۔ اور محض قیاس پر مبنی ہے، جب کہ وحدت الشہود ایک سائنس کی حقیقت ہے اور عقل عام کی گرفت میں آتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ وحدت الوجود کا قدیم شاعری تو کر سکتا ہے، ناول نہیں لکھ سکتا اس لیے کہ بر خلاف شاعری کے ناول ایک غیر نظری اور خالص علمی ماحول ہے حیات ہے۔ بلاشبہ زیر نظر ناول کے ابتدائی حصے میں صفحہ ۷۷ سے ۷۸ تک گوتم غلیبر وحدت الوجود کے شاعرانہ و فلسفیانہ خیال میں گوتم نظر آتا ہے۔ لیکن گوتم صرف ایک کردار ہے جو قصے کے ارتقا کا ایک ذریعہ ہے، وہی پورا قصہ اور اس کا محرک یا مقصود نہیں۔۔۔ یہ محرک و مقصود گوتم کے خالق فن کے ذہن سے تعلق رکھتا ہے، جو ظاہر ہے کہ بعینہ گوتم کا ذہن نہیں ہے بہر حال، گوتم کا ذہن اور ناول میں اس کا کردار سمجھنے کے لیے خواہ صفحات سے حسب ذیل چند سطریں کافی ہوں گی:

”خدا ایک ہے۔ مضراب کی ایک جھنکا سے فضا میں تعش ہو گئی“ (۷۷)

”علم سے آزادی ملتی ہے۔ علم سارے وجود کی بنیاد ہے۔ گیان میں نجات ہے۔“ (ص ۷۸)
 ”انسانی دماغ دیومالا کی تخلیق مدیں ہوئیں کر کے ختم کر چکا تھا۔ خیال کے صنم خانے
 آباد ہو کر نئے پرانے بھی ہو گئے۔ دماغ اب دقیق مسکوں کا عمل تلاش کرتے ہیں مصروف
 تھا۔ مذہب اب محض کٹر درجے کا علم سمجھا جاتا تھا۔ اصل پیر فلسفہ تھا اور مابعد الطبیعیات
 سارے ملک میں خیالات کی فرماں روائی تھی اور آزادی اذکار اور مذہبی رواداری۔
 ایک ہی کنبے کے افراد برہما کے مختلف مظاہر کی پرستش کرتے اور متضاد نظریوں پر یقین
 رکھتے۔ مادہ پرست۔ تئزیر کے قایل، ملحد۔ بے خونی سے اپنے خیالات کا اظہار کرتے۔
 کیوں کہ سچائی کی تلاش ان سب کا مشترک مقصد تھا“ (ص ۷۹)

”دیدانت دالے موحد خدا پرست جو ایک برہما کو خدا در مطلق جانتے تھے کاریہ کارن
 مجید کے سنے پر کپل سے متفق نہیں تھے۔ ان کے نزدیک کاریہ اور کارن ایک ہی تھے
 کیوں کہ ہر شے برہما تھی“ (ص ۸۰)

”ابدیت پرست کہتے تھے کہ روح اور دنیا دونوں ابدی ہیں۔ محض زندگی کا
 تسلسل قائم ہے اور ابدال الابد تک رہے گا“ (ص ۸۱)

”۔۔۔ کسی چیز کا کسی چیز کے ساتھ کوئی تعلق نہیں۔ ہر شے اپنا لمحاتی وجود خود ہے اور
 شاکہ منی نے کہا کہ ہم سمجھتے ہیں کہ ہم ہیں۔ حالانکہ ہم اضافیت میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ ہر
 شے تکلیف ہے۔ مردم دکھم دکھم۔ ہر شے فانی ہے۔ جسم اور روح دونوں کی کوئی اصلیت
 نہیں۔ روح لا ذوال نہیں۔ محض اس کو تشکیل دینے والے عناصر باقی رہتے ہیں۔ روح کا
 آواگون نہیں۔ محض کرم کا آواگون ہے۔ انسان اس طرح دفعتاً مجھ جاتا ہے جیسے چراغ کو
 پھونک مار کر گل کر دیا جائے۔ صرف واقعات اور احساسات کا تسلسل قائم ہے اور رہے گا“

شہر پریشاں خواب میں اکثر تعبیر با! یہ قدیم ہند کی پراگندہ خیالی کے نمونے ہیں اور گوتم
 نیلمبر روح ہند کا ایک نمائندہ ہونے کے سبب اپنے ملک کے ان قدیم افکار کی تاریخ یاد کر رہا ہے جنہوں
 نے اس کے ذہن بلکہ وجود کی تشکیل میں حصہ لیا ہے۔ ان خیالات میں اس کی ترجیح کا اشارہ صرف آخری
 اقتباس سے ملتا ہے، وہ یہ کہ ”روح کا آواگون نہیں، محض کرم کا آواگون ہے۔۔۔ صرف واقعات اور احساسات
 کا تسلسل قائم ہے اور رہے گا۔“ اس اقتباس سے ایک وجود کے دوسرے میں حلول اور اس کا بنیاد پر جسمانی

تنازع کا سرخیں اٹکار رہا ہے۔ صرف واقعات اور احساسات کا تسلسلہ، یعنی "محض کرم کا آدھ گونہ" ایک قسم کے ذہنی و فکری ارتقا پر دلالت کرتا ہے۔ اس طرح تنازع مجسم سمجھا جائے والا کردار، گوتم نیلیر، بھی اپنے آپ کو کسی سابق وجود کا مظہر نہیں سمجھتا۔ وہ صرف ایک روایت ایک تاریخ اور ایک تہذیب کا مظہر، نمود، ترجمان اور نمائندہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناول کے خاتمے پر ایک دوسرا گوتم، صدیوں کے انسانی ارتقا کے بعد، اپنے آپ کو پوری "دنیا کا ازلی اور ابدی انسان" تصور کرتا ہے۔ اگر خاتمے کے یہ الفاظ آغا اعدا ستان کے پہلے گوتم کی یاد دلاتے ہیں تو یہ ناول نگار کے ذہن اور فن کا کرشمہ ہے، جس کی نگاہوں کے سامنے انسان کی پوری داستان حیات ہے اور وہ اس پر تاریخ ہند کے مرکز سے نگاہ ڈالتی ہے۔ ان الفاظ میں گوتم نیلیر کی بجائے قرۃ العین حیدر کا ذہن بول رہا ہے، وہ ذہن جس نے ایک خطہ ارض کو دائمہ حیات کا مرکزی نقطہ مان کر وقت کے ایک خاص نقطے سے، انسان کی شخصیت کا مطالعہ شروع کیا اور دائرے کے مختلف زاویوں نیز وقت کے مختلف نقطوں سے اس پر مسلسل روشنی ڈالی کہ اس کے ارتقا کا سراغ لگایا، ساتھ ہی گردش ایام کے ہاتھوں اس انسانی شخصیت میں جو گوشے اور چوڑھ نمایاں ہوئے انھیں قصے کے مختلف مراحل پر درج کر دیا، یہاں تک کہ آخری سرے پر "گیان میں نجات" کا ایک منظر دکھادیا، جو داستان حیات کا خاتمہ نہیں بلکہ ناول کے فنی و فکری منصوبے کے اعتبار سے اگلے مراحل کی طرف ایک اشارہ ہے، اس لیے کہ یہ "گیان"، ہر باشعور انسان کو علم کے ذریعے حاصل ہو سکتا ہے۔

گیان یا علم و دانش کی اہمیت پر خاص کر بیسویں صدی میں متعدد عالمی ادبا نے بہت زیادہ زور ڈالا ہے اور جارج برنارڈ شا جیسے ڈرامہ نگار نے اپنے مشہور کارنامے (MAN AND SUPERMAN) میں یہاں تک کہہ دیا ہے کہ فلسفی انسانیت کا سب سے اعلیٰ نمونہ ہے، وہ بحر کائنات میں کشتی حیات کا ناخدا ہے، پھر اپنے دوسرے ڈرامے (BACK TO METHUSELAH) میں اس نے علم و حکمت کے تجربات کے نتیجے میں مستقبل کے ارتقا کا یہ کرشمہ دکھایا ہے کہ ایک طرف صدیوں کی عمر رکھنے والے انسان سامنے آئے اور دوسری طرف مخلوق میں انسان، بالغ انسان کی تخلیق انسان کے ہاتھوں ہونے لگی۔ یہ برنارڈ شا کے خیال میں قوت حیات کی ترقیات کا کمال ہے۔ لیکن یہ کمال بھی اس کے نزدیک ناقص ہے، ایک آدمی صومی انسان میں خامیاں ہیں، دوسرے حیات کے ارتقا کی کوئی امید نہیں ہے، ہر منزل پر ترقی کے بعد ایک اور بلند تر منزل کا تصور کیا جاسکتا ہے۔ علم کی فتوحات پر اس حد تک زور خود علم کے متعلق ایک ناقص تحلیل کا نتیجہ ہے۔ اگر واقعی حیات بے کراں علم کی بنیاد پر بے کراں ترقی کر سکتی ہے تو اس کے لیے ایک بے کراں علم کی بھی ضرورت ہے۔ اب علم آج تک کسی فلسفے اور سائنس کی گرفت میں نہیں آیا ہے۔ صرف مذہب نے وحی کی شکل میں

ایسے عالم کا تصور پیش کیا ہے اور وہ علم خدا کے پاس ہے، جس کا کچھ حصہ وہ انسان کو عطا کر دیتا ہے، ماضی میں یہ علم پیغمبروں کے ذریعے دنیائے انسانیت کو حاصل ہونا تھا اور اب ان کے چھوڑے ہوئے پیغامات میں جو جس حد تک محفوظ و مستند ہیں ان میں اسی حد تک پایا جاتا ہے، جب کہ عام انسانوں کے علم کا اندازہ وحی کے ذریعے میسر آنے والے علم حیات کے ضیاع سے لگایا جاسکتا ہے۔ گو تم نیلیر کی ان ایک عام انسان کا وہ علم ہے جو زندگی کے تجربات و امتحانات سے تاریخ کے وسیع پیمانے پر حاصل ہوا ہے یہ علم ناول کی حد تک صرف ایک مبہم احساس ہے کوئی معین ادراک نہیں ہے۔ لہذا اس پر کوئی عملی گفتگو غیر ضروری ہے۔

احساس عشق کی زبان ہے۔ آگ کا وہ بیا کی ترکیب جگہ جس شمعے ماخوذ ہے وہ عشق ہی کے بیان پر مشتمل ہے جسے شاعر اتنا مشکل سمجھتا ہے کہ اس کے شغل کو اس نے ایک آگ کے دریا میں ڈوب کر جانا فرار دیا ہے۔ قرۃ العین حیدر بھی عشق کو آسان نہیں سمجھتیں۔ گو تم نیلیر کے عشق کا حال ابتدائے داستان ہی میں دیکھیے:

”... اس ایک رات میں وہ دفعتاً بٹا ہو گیا تھا۔ اس نے دل کی کاینات کی سیاحت کی تھی اس نے مایا کا تجربہ کیا تھا اور وہ اس تجربے سے غیر مطمئن نہیں تھا، یہ کیسی عجیب احساس تھا جیسے شیوے کے پچھلے زندگی کا سلاہلا ہل اس نے خود پی لیا ہو۔ یہ کیناں کو کھا تجربہ تھا۔“

دوسرے اہم کردار اب انصور کمال الدین کی محبت کا بھی پہلا تجربہ قصے کے آغاز ہی میں

ملاحظہ کیجیے۔

”کمال کا دل دھڑکتا رہا۔ سناٹا اتنے زور سے گرجا کہ اسے محسوس ہوا جیسے اس کے کانوں کے پردے پھٹ جائیں گے۔ وہ اٹھ کھڑا ہوا ”دنیا بہت بڑی ہے، جوگی کہہ رہا تھا۔“ تم اس کو ڈھونڈ نہیں سکتے۔ وہ تم کو تلاش نہیں کر پائے گی، زندگی میں وہ انسان صرف ایک مرتبہ ملتے ہیں۔ اگر پچھ جائیں تو ان کا دوبارہ ملنا ناممکن ہے۔ ملنے اور پچھنے کا مطلب جانتے ہو؟“ اتنا کہہ کر جوگی نے اپنا چکارہ اٹھایا اور اپنے ماتھیل کی طرف چلا گیا۔“

”متا کا یہ فلسفیانہ انداز و قدیم کرداروں کا تھا اب ایک جدید کردار کا جذبہ عشق پچھنے پچھنے سے

”وہ پچھا تک سے نکل کر سڑک پر آگئی۔ سارے میں رہا پچھتاؤں کی

اور درختوں کے پرے گلفشاں میں روشنیاں جل رہی تھیں۔ گلفشاں جو ان کے

یہ ابھی تھی مگر اس میں وہ موجود تھا، وہ جو اس کا ہاتھ تھامے گا وہ اس کے

چلے گی۔ آخر زندگی میں رومان اور محبت اور گلاب کے شگوفوں کا وہ جوہر ہے کہ

کہاں تک محض سالیوں کا تعاقب کرے۔ وہ اس سے کہے گی۔ تو بھی میں یہاں ہوں، ہنگامے

ختم ہوئے۔ اب سکون و آرام کا وقت ہے۔ ان لوگوں کو جو جدوجہد اور مصائب کی فادی میں دیوانہ کی طرح اپنے بال توچنے اور خاک چھاننے دو۔ ایک وقت آئے گا جب یہ بھی تھک جائیں گے اور مرنے لٹکا کر اپنی جائے پناہ تلاش کریں گے۔ ہمیں آن پہنچی۔ خالص رومان کا مطلب میں پوری طرح نہیں سمجھ پائی جس کے تم سبیل پوریاں ہر چیز کا سبیل ہو کر رہے) ان لوگوں نے سبیل میں ساری زندگی کو تقسیم کر دیا تھا۔ مگر میں اب تمہاری اور آتی ہوں۔ (۱۵۱۵ء)

یہ عورت کا ایک تصویر محبت ہے جو جدید ہونے اور بہت ہی ممکنہ ساحل میں مردوں کے ساتھ ایک ہنگامہ خیز مخلوط معاشرے میں زندگی گزارنے کے باوجود، بالکل ایک قدیم قانون کی طرح 'جائے پناہ' اور سکون اور آرام، تلاش کرتی ہے، یہاں تک کہ 'خالص رومان کا مطلب پوری طرح نہیں سمجھ پائی۔ گوتم اور کمالی کے احساس عشق میں خالص رومان کا تخت نظر آتا ہے، جس میں فلسفہ و تصوف کے عناصر بھی شامل ہیں، لیکن عورت محبت کا مطلب ایک مرد، ایک گھر اور ایک خاندان سمجھتی ہے۔ کیا مرد و عورت کے تصویبات عشق ایک دوسرے سے مختلف ہیں؟ جارج برنارڈشا نے عورت کی اہمیت پر مبالغہ آمیز حد تک اور دینے کے باوجود اسے بہتر نسل انسانی کی پرورش کا ذمے دار قرار دیا ہے، جب کہ مرد کو وہ ایجادات و انکشافات اور تعیش و ترقی کا عامل تصور کرتا ہے۔ مرد و زنان کی محبتوں کے نشاۃں میں اس تفریق کا سرخ قرۃ العین حیدر کے افسانوں اور ناولوں، بالخصوص 'آگ کا دیا' میں بھی ملتا ہے، اگرچہ ان کے فنکارانہ خیالات کئی آناد خیال اور صاحب فکر نظر آتی ہیں۔ اسی خواتین برنارڈشا کے ڈراموں میں بھی پائی جاتی ہیں۔ لیکن دونوں ادیبوں کی خواتین کا مطمح نظر ایک مثالی خاندان ہے، خواہ اس کے حصول میں کامیابی ہو یا ناکامی چنانچہ قرۃ العین کے افسانوں اور ناولوں میں ایسے نمونے نظر آتے ہیں جو ہم سے ابھرتا ہے۔ برنارڈشا کے انٹرڈراموں میں طریقیہ عنصر اس مطمح نظر کی کامیابی سے پیدا ہوتا ہے اس سلسلے میں شاید ایک حقیقت پسند ہے، اس لیے کہ وہ اپنی ہیر و ذنوں کی ترجیح عام رومانی ہیر و ذنوں کے لیے نہیں، اخلاقی و معاشی طور پر مضبوط مردوں کے لیے دکھاتا ہے، جب کہ قرۃ العین حیدر کی رومانی پسند کی ان کی ہیر و ذنوں کو رومانی قسم کے ہیر و ذنوں کے پیچھے سرگشتہ و دل شکستہ دکھاتی ہے۔ یہ رومان پسندی بعض وقت بہت ہی طعنہ آمیز رنگ میں ہمارے سامنے آتی ہے:

”وہاں سوانگ پسند کی بے حد شوقین ہوتی ہیں۔ بچپن میں وہ پلنگ کھڑے کئے ان پر پلنگ پوش کے پردے لگا کر، گھر گھر، کھیلتی ہیں گھر و دنیا سجا کر تصور کرتی ہیں یہ سچ کا مکان ہے، ہنڈ کلیا ان کے نزدیک بڑا اہم و دعوتی کھانا ہوتا ہے۔ گڑیاں، گڈے ان کے لیے جاندار انسان ہیں۔ جب ذرا بڑی ہو جاتی ہیں تو اپنا بناؤ سنگھار کر کے

کس قدر سرد ہوتی ہیں۔ باہر جاتے سے پہلے گھنٹہ بھر کینے کے سامنے صرف کریں گی۔

جوتوں اور کپڑوں کا انتخاب ان کے لیے آفاقی اہمیت کا حامل ہے۔ سبنا، بہرہ وپ بھرنا ان کے لیے بے حد ضروری ہے۔ لادھا اور کرشن کا نایاں تپتی ہیں تو تصور کرتی ہیں کہ وہ نور ندیاں میں موجود ہیں۔ ساری عمر ان کی انہی ایک نازک سی دنیا بسائے میں گزرتی ہے اور یہ دنیا بسا کر وہ بڑے اطمینان سے اس میں اپنے آپ کو بچا رہا یا کینزہ کا درجہ تفویض کر دیتی ہیں۔ اول دن سے ان کے ہیٹ سے چھوٹے بڑے دیوتا ہوتے ہیں جو ان کی رنگ بھوم کے سنگھاسن پراطمینان سے آلتی پالتی مارے بیٹھے رہتے ہیں۔ باپ، بھائی، شوہر، خدا، بھگوان کرشن بیٹھے۔ پر تش کرنا اور خدمت کرنا ان کے مقدر میں لکھا ہے۔ جب رنگ بھوم کا ڈاکٹر ان سے کہتا ہے کہ تم مہارانی ہو، دل کی ملکہ ہو، دنیا کی حسین ترین لڑکی ہو۔ روپ دتی ہو، تو یہ بے چاریاں بہت خوش ہوتی ہیں! (ص ۱۳۵)

یہ مشرقی عورت کا ایک بھرپور خاکہ ہے اور اس کے آب و رنگ میں ایک گہرے طنز کی جو رو ڈر رہی ہے اس کا سرچشمہ غالباً مغرب کا تصور وزن بلکہ تصور مرد وزن ہے، یعنی مرد وزن کی مساوات اور آزادی نسواں وغیرہ۔ اسی جدید مغربی معیار سے مشرق کی عورت پر تنقید کی جا رہی ہے خواہ وہ کسی دور کی ہو، اس لیے کہ مشرقی معاشرہ مصنف کے خیال میں شاید ابھی اپنی روشن خیالی کے تمام دعوؤں کے باوجود صرف عمرانی طور پر جنسی تمیز و تفریق کی حدود سے آگے نہ نکل سکا ہے اور عورت کو وہ استقلال دے سکا ہے جو اسے بالکل مرد کے دوش بدوش زندگی کے ہر گوشے میں کھڑا کر دے، تاکہ وہ گھر کی بی بی (HOUSE-WIFE) کے دائرے سے باہر آکر ایک پیشہ و عورت (CAREER WOMAN) بن سکے مشرقی عورت کی پس ماندگی کا شدید ترین احساس اس وقت ہوتا ہے جب ناول کی سطح پر ہندوستان کی جدید تعلیم یافتہ اور نہایت روشن خیال خواتین مغرب کے تہذیبی مرکز انگلستان، بالخصوص لندن کے فیشن ایبل کچلر حلقوں میں پہنچ کر بھی، مردوں کے ساتھ اپنے تمام آزادانہ تعلقات کے باوجود، اپنی ایک نازک سی دنیا بسائے میں لگی رہتی ہیں، اس لیے کہ وہ اس دنیا میں، بچا رہا یا کینزہ بن کر رہنا چاہتی ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ مشرقی مرد مغربی ماحول کے کھلے سماج (OPEN SOCIETY) کی ہوا کھا کر بالعموم ہرجائی اور بے دفا ہو جاتے ہیں اور اپنی ہم خیال عورتوں کو بھی تہذیب وغیرہ کے نام پر کچھ ایسا ہی بنا لیتے ہیں، خواہ ہندوستان کے یہ ترقی پسند مرد وزن جیسا کچھ فلسفہ بگھاریں اور جنہی کچھ منطقی تراشیں یہاں تک کہ مہاتما بننے کی کوشش کریں۔ بہر حال، یہ حضرات مغربی اقدار معاشرت کو

چیلنج کرنے کی ذہنی صلاحیت اور اخلاقی جرأت نہیں رکھتے، جب کہ دہائے میں ملی ہوئی مشرقی اقدار کی کوئی قدر و قیمت ان کی نگاہوں میں باقی نہیں رہتی۔ بلاشبہ ان حضرات کی رشتہ دار یا دوست خواتین اپنی قدروں کا کچھ احساس رکھتی ہیں، مگر وہ بہت ہی مبہم، کمزور اور سرسبز رومانی اور جذباتی ہوتا ہے، عقل، تفکر، نظم و ضبط سے خالی۔ مشرقی خواتین و حضرات مغربی فضا میں بالکل شکست خوردہ، مسکراؤ و مضبوط قسم کی زندگی گزارتے ہیں اور اسے ثقافت کا نام دیتے ہیں۔

اس سلسلے میں مصنف کا نقطہ نظر بہت واضح اور معین انداز میں ہمارے سامنے نہیں آتا، لیکن جس طرح وہ واقعات بیان کرتی اور ان پر کرداروں سے تبصرہ کرتی یا خود کچھ اظہار خیال کرتی ہیں اس سے مترشح ہوتا ہے کہ وہ تنہا ہی کسی مشرقیت یا اپنے خیال میں اخلاقیات کو ملحوظ رکھ کر مردوزن کا ایک مخلوط معاشرہ اصولاً مغربی معیار پر چاہتی ہیں۔ مشرق و مغرب کے اس غلط ملاپ پر مصنف نے جتنا بھی غور کیا ہو وہ ناکافی اور ناقص معلوم ہوتا ہے۔ انہیں اپنے تمام علمی مطالعے اور عملی تجربے کے باوجود حقیقت معلوم نہیں کہ جنسی فرق ایک قانون فطرت پر مبنی ہے اور حیاتیات سے نفسیات تک قدرت نے دو مختلف جنسیں دو مختلف کاموں کے لیے پیدا کی ہیں، جیسا جارج برنارڈشا بخوبی سمجھتا تھا مگر جو بات وہ بھی نہیں سمجھ پایا وہ یہ ہے کہ جب مقابل جنسوں کی ساخت اور ان کے میلانات مختلف ہیں تو فطرۃً ان کے کاموں کے ساتھ ساتھ کاموں کے دائرے بھی مختلف ہونے چاہئیں، تاکہ تصادم کی بجائے تعاون کش مکش کے بجائے کشش اور تقابل کی بجائے توازن قائم ہو، ورنہ:

درمیان قعر دریا تختہ بیدم کردہ
باز می گوئی کہ دامن ترمنگن ہیشا باش

انگریزی ادب سے واقفیت کے باوجود قرۃ العین حیدر فراموش کر گئی ہیں کہ سترہویں صدی عیسوی کے آخری نصف کے انگلستان میں کراویلوں کے پورٹریٹ کی قیمت پر جو معاشرہ ابھر اس میں مردوزن کی مکمل آزادی، مسافات اور روشن خیالی وغیرہ کی کیا تصویر (RESTORATION COMEDY) میں پائی جاتی ہے، علاوہ اس طرحیہ تمثیل نگاری کے علم برداروں کا دعویٰ یہ تھا کہ وہ مردوزن کے ان تعلقات کو عقلی و فطری بنا رہے ہیں جنہیں کراویلوں کے پورٹریٹ نے اخلاقی بندشیں لگا کر گویا غیر عقلی اور غیر فطری بنا دیا تھا۔ ہماری اردو ناول نگاروں کو اس حقیقت پر بھی غور کرنا چاہیے کہ انگلستان یا مغرب میں انسان کے باہمی رشتے کی عقلیت سے بے زار ہر کردار، اپج، لارنس نے جنسی تعلقات کو فطری بنیادوں پر استوار کرنے کی جو کوشش کی وہ جسم پرستی کی حد تک پہنچ گئی، یہاں تک عصر حاضر میں اطالوی ناول نگار

ابن بطوطہ کو (THE WOMAN OF ROME) کا جاں گداز المیہ لکھنا پڑا۔ خود قرۃ العین کا ایک -

نادلٹ "سیتا ہرن" فی الواقع ہندوستانی عورت کا ایک المیہ ہی ہے۔ اس ہدایت تعلیم یافتہ، شائستہ اور حساس خاتون کو ہر دم درد و حسرت کا دیتا ہے جس کی طرف وہ سچی محبت اور حسن معاشرت کے لیے بڑھتی ہے اس لیے کہ پورا ماحول ہی کچھ ایسا ہے جس میں محبت و معاشرت سے زیادہ لطف و لذت کے عمل قابل غائب ہیں۔ شاید قرۃ العین حیدر کو آگاہی جنہیں لکان کے حساس مرد و زن، خاص کر خواتین کی نامردی کا راز ان کی مثالیت پسندی سے بھی زیادہ ان کے سماج کے اس غلط ماحول میں پوشیدہ ہے جس پر گہرے ہوتے ہوئے مغربی تہذیب کے سائے کو وہ روشنی کا کوئی جھماکا سمجھ کر اپنی نگاہوں کو اس سے چکا چونہ کیے ہوئے ہیں۔ قرۃ العین کے نادلٹ "سیتا ہرن" کا ترجمہ اگر کبھی (THE WOMAN OF INDIA) کے عنوان سے ہوا تو انہیں خاتون ہند کے المیہ کی تصنیف پر زبردست تین الاقوامی شہرت حاصل ہوگی۔ پھر بھی شاید وہ یہ سمجھنے سے قاصر رہیں گی کہ اس لیے کارا ز کیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ راز محبت و معاشرت کا وہ غلط مغربی تصور ہے جو قرۃ العین کے ذہن کا جزو ترکیب ہے۔ یہ بات بہت عجیب ہے، اس لیے کہ موصوفہ کا مزاج مشرقی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ان کے ذہن و مزاج کے درمیان ایک کشیدگی اور کشاکش بہت نمایاں ہے۔ ان کا فن و حاصل ان کے ذہن و مزاج کی اسی کشیدگی اور کشاکش کا ثمر ہے۔ اس فن کا سارا حزن و حسرت اور اٹھاسی ٹم کا فائقہ ہے۔

قرۃ العین حیدر کے فن میں سب سے پہلی چیز تکنیک ہے، آگ کا دیباگی تکنیک مغربی مفہوم میں شعور کی رو پر مشتمل اس لیے معلوم ہوتی ہے کہ قصہ گوتم نیلیہ سے شروع ہوتا ہے اور گوتم نیلیہ پر ختم ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ اس نام کے کردار کی زبان اور اس کے ماحول کے متعلق جو الفاظ آغاز میں صادر ہوتے ہیں تقریباً وہی انجام میں بھی نظر آتے ہیں، گویا پوری داستان ایک کردار کے ذہن کے پردہ سمیں پراس کے شعور کی رد بن کر ابھرتی ہے۔ لیکن گوتم نیلیہ اپنی اصل کیفیات کی بازیابی اور اپنے اولین انسانی ماحول کی یاد آوری میں تنہا نہیں۔ ہر شے شکر اور کمال الدین گوتم کے جنم جنم کے ساتھی ہیں اور ان کی یادیں بھی بڑی محیط، وسیع اور عمیق ہیں۔ ان تینوں کے وجود میں وہ کہ زندگی اور زمانہ کے متنوع مراحل پر وہی معرکہ کہن تازہ ہوتا ہے۔ چنانچہ ان کے آپس میں مکالمے بھی ہوتے ہیں اور معاملے بھی۔ کیا شعور کی روان تین موتیوں کی باہم متصل لکیروں کا ایک مشترک جادہ سفر ہے اور اس طرح گویا داستان کے اجزائے پریشاں کا ایک شیرازہ ہے؟ اگر ایسا ہے تو ہم کسی ایک کردار کے شعور کی رو سے دوچار نہیں بلکہ متعدد کرداروں کے ذہنوں کی لہروں سے جاری ہونے والے ایک تخیل کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ ممکن ہے، کہا جائے کہ اس دریائے

تخیل کا سرچشمہ گوتم کا شعور ہے۔ لیکن یہ بات اس لیے غلط ہوئی کہ ناول نگار کا مقصد بہت ہی واضح طور پر ایک تہذیب اور تاریخ کی داستان ہے، نہ کہ کسی شخص کی سرگذشت۔ لہذا اس داستان میں اگر کسی کے شعور کی تصویر کشی ہے تو وہ پوری ایک قوم، یا انسانیت کے ایک حصے کی ہے، جس کا صرف ایک جز گنتا ہی نمائندہ مجسم بھی ہو تو اس کا شعور صرف اس فرد کا شعور نہیں، بلکہ ایک اجتماعی شعور ہے جس کی تجسیم ایک شخصیت میں ہوئی ہے۔ بہر حال، شعور کے نام پر یہ اس لاشعور کی جلوہ سامانی ہے جس کا سراغ خاص کر جدید نفسیات کے علم نے لگایا ہے، اگرچہ دراصل یہ وہی اندرونی دنیا یا "باطن ایام" ہے جس پر مشرقی تصوف صدیوں سے روشنی ڈالتا رہا ہے، یہاں تک کہ غزل کی قدیم صنف سخن میں اس لاشعور کی جلوہ گری ان متفرق اشعار میں ملتی ہے جنہیں ایک ردیف کے تحت خوانی کے ساتھ باندھ دیا جاتا ہے۔ درحقیقت (STREAM OF CONSCIOUSNESS)۔ چشمہ خیال یا شعور کی روایک (FREE ASSOCIATION OF THOUGHT) یعنی آزادانہ خیال ہے جس میں انسان کا مافظہ اپنی متنوع تصویروں کو بلا ترتیب کوئی واضح نقشہ اور ماہرانہ ہولم بوط وغیرہ بوط کسی قسم کا ارتقا نہ ہو۔ فن بہر حال اپنی ایک ترتیب اور تنظیم رکھتا ہے اور یہی ترتیب و تنظیم فن یا اس کی کسی صنف کا ایک ہیئت قاشتی ہے۔ مختلف ادوار میں مختلف فن کاروں کے ہاتھوں اس ہیئت میں جتنے بھی تجربات و تغیرات ہوئے ہوں، وہ اگر صحیح رخ پر ہوں تو ہیئت کی توسیع و ترقی کے ضامن ہوں گے۔ بسے ایسے تجربات و تغیرات جو ہیئت کے سانچے کو توڑ کر پھیلانے کی بجائے اسے توڑ کر یکسر دیں، تو ان میں وحدت کی جستجو کرنے کے باوجود انہیں فن کی ترقی کا محض سمجھنا بہت دشوار ہے۔

انگریزی میں اٹھارویں صدی کے ایک ناول نگار، لارنس اسٹرن (LAURENCE STERNE) (۱۷۱۳-۱۷۶۸) نے ایک ناول (۱۷۵۹-۶۷) (LIFE AND OPINIONS OF THISTRAM SHANDY, GENT) تمام پرچہ، مبہم اور متنوع مرحلوں میں دکھایا۔ یہ ارتقا زمان و مکان کے حقیقت پسندانہ اور منظم بیان سے کوئی تعلق نہیں رکھتا، اس لیے کہ انسانی ذہن کی تہیں فی الواقع اتنی واضح اور مربوط نہیں جتنی سامانی میں سمجھی جاتی رہی ہیں۔ اس کے بعد بیسویں صدی کی ابتدا میں ایک طرف جیمس جوائس (۱۸۸۲-۱۹۳۱) نے ULYSSES کے ذہن کا پورا سفر نامہ ایک دن اور جگہ کے اندر لکھا اور دوسری طرف درجین

کی جزئیات کو بہت بھاد کھاتی ہے۔ آگ کا دیہ میں بھی کوشش قرۃ العین نے کی ہے۔ لیکن اردو ناول نگار کا یہاں تک خیال انگریزی ناول نگار سے وسیع تر ہے۔ یہاں کسی فرد کی داستانِ حیات نہیں ہے، ایک سماج کی سرگزشت ہے۔ پھر اس میں نفسیاتی لاشعور کے ساتھ ساتھ ایک تاریخی شعور بھی موجزن ہے، بھاپتی نوعیت کے اعتبار سے ایک سے زیادہ کرداروں کا متقاضی ہے اندیہ زیر بحث ناول میں کثرت اور تنوع کے ساتھ پائے جاتے ہیں، چنانچہ قرۃ العین کا تجربہ زیادہ بڑے حیرہ دہاں ہے اور آگ کا دیہ کے معیار کی کوئی تخلیق درجینا و دلف کے حسبِ ذیل ناولوں میں نہیں پائی جاتی۔

THE VOYAGE OUT (1915), NIGHT AND DAY (1919),
JACOB'S ROOM (1922), MRS. DALLOWY (1925), TO
THE LIGHT HOUSE (1927), ORLANDO (1928), THE
WAVES (1931), THE YEARS (1937), BETWEEN THE
ACTS (1941).

بہر حال اور جینا دلف سے قرۃ العین حیدر نے ایک بات ختم ہو سکتی ہے۔ وہ یہ کہ کرداروں کی لطیف ترین حیات اور مختلف مواقع کے نازک ترین احساسات کی تصویر کشی دونوں کے یہاں مشترک ہے۔ خواہ اشخاص ہوں یا مناظر، سبھی موضوعات کے عمیق ترین مضمرات ایک محسوس شکل میں پیش کر دینا دونوں خواتین کے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ یہ گویا ہر بات کا بھید پانا اور حیات کے ہر منظر کے اسرار و رموز کا سراغ لگانا ہے۔ یہ ایک طرح کی چھٹی حس ہے جس کا بہت فاضلہ دونوں خواتین کو ملا ہے۔ شاید یہ ان کی انسانی حیات کی لطافت کا کرشمہ ہے۔ لیکن جزر سی میں قرۃ العین اور جینا کا مقابلہ نہیں کر سکتیں، خواہ محنت وری میں وہ انگریز خاتون سے کتنی ہی فائق ہوں۔ غالباً اور جینا کو انسانی حیات قرۃ العین سے زیادہ شدید ہیں جب کہ قرۃ العین کی ذہانت زیادہ بڑھی ہوئی ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ انگریزی ناول نگار زیادہ سے زیادہ ایک صوفیانہ تخیل رکھتی ہے، جب کہ اردو ناول نگار فلسفیانہ تعقل کی بھی مایہ دار ہے۔ شاید یہ تعقل ہی قرۃ العین کو زیادہ بڑے پیمانے پر سماج سازی کی طرف مائل کرتا احساس کے قابل بناتا ہے۔ اس مابین میں تاریخ نویسی اور سوانح نگاری کا رنگ بھی شاید اسی لیے ہے۔ یہ تاریخ نویسی اور سوانح نگاری بعض وقت حقیقی کرداروں کے ضدِ خیال اجماع میں مزام ہوئی ہے اور انہیں بڑی حد تک علامتی بنادیتی ہے، جب کہ اور جینا کے تخلیق کیے ہوئے کردار بالکل اپنے ماحول سے وابستہ رہتے ہیں اور ان کی سرگزشت صرف ان کی اپنی ہوتی ہے۔ انگریز ناول نگار ذات کے جہاں خاتون میں زیادہ اسیر ہے اور اردو ناول نگار

اکثر کائنات کی فضاؤں میں موجود نظر آتی ہے۔

”آگ کا دیا، کی کردار نگاری کو اس تناظر میں دیکھو جو یہ ہے۔ اگر اسے قبل سے سمجھ لیں۔
 میرے بھی صنم خانے، اور سفید غم دل۔ نیز افسانوں میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ کس طرح قرۃ العین حسینہ
 کے تخلیق کردہ کردار ایک خاص اوصاف اس کی معاشرت کا نمونہ بنا کر ہر اسے رائے تھے اور اپنے مخصوص
 معاشرے کی علامتی نمائندگی کرتے ہیں۔ دو نمایاں ترین کرداروں کو تم خیر اور پیر مسکھ کر بنائے ہیں ان کو ایسے
 بدادہ اولاد کے قدیم ہندو کا ترجمان ہے اور ثانی الذکر ہندوستان کے عہد وسطی کا چہرہ اور ہندو عصر ہندو بدادہ
 مت کا تھا، جب کہ دوسرا اسلام کا۔ دونوں کردار اپنے اپنے پس منظر کے اشاریے ہیں۔ اس کے علاوہ دونوں عہد
 وسطی سے ہی ایک دوسرے کے ساتھ وابستہ ہو کر ایک تیسرے وجود کی ترکیب کا سامان کرنے لگتے ہیں اور یہیں
 تک کہ عصر حاضر میں یہ ایک مشترک وجود میں دور رخ بن کر منظر نامے پر ابھرتے ہیں۔ یہ واقعہ جدید ہندوستان
 کے مخلوط کلچر اور مشترکہ تہذیب کا اشاریہ ہے۔ اس کے باوجود یہ دونوں بہر حال انسانی کردار ہیں اور انہی شخصیتیں
 رکھتے ہیں، محض فلسفیانہ بنیاد پر اپنی علامتیں نہیں ہیں۔ خواہ ان کی شخصیتیں کتنی ہی علامتی بن جائیں یہ کچھ
 سویلفٹ کے گلیورس ٹریلوں جیسا معاملہ ہے، جس کا پورا ماحول اپنے تمام اشخاص کے ساتھ جیتا جاتا ہے،
 لیکن یہ سطح کی بات ہے، جب کہ زیر سطح سب کچھ علامتی ہے اور گلیور کا سفر نامہ مجموعی طور پر اساطیری اہمیت
 کا حامل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بچے اور عام لوگ اسے قصے کی بجائے پناہ دیکھیں گے کیلئے پڑھتے ہیں، جب کہ علماء و
 ناقدین قصے کے ساتھ ساتھ اس کے علامتی مضمرات اور اساطیری مغایرہ پر بحث کرتے ہیں اور ایک دلچسپ
 مابرا کے اندر علامت سازی کے فنی محاسن کا تجسس کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف جمیس جوائس نے یولی
 سینز کی جو سرگزشت رقم کی اس میں اس نے ایک کردار کا صرف ذہنی سفر دکھایا اور قصے کے خارجی ہونے
 کی کوئی پروا نہ کی۔ اس طرح سویلفٹ کا سفر نامہ خارجی و داخلی دونوں ابعاد رکھتا ہے، جب کہ جوائس کا صرف
 باطنی۔ فلکشن بنیادی طور پر ایک خارجی عمل ہے۔ برخلاف شاعری کے داخلی عمل کے اس لحاظ سے
 سویلفٹ فلکشن کا عظیم تراڈکٹ ہے۔ قرۃ العین حیدر کی قیمت سویلفٹ سے زیادہ ہے۔ موصوفے کا اہم کردار
 بھی داخلی طور پر اساطیری ہونے کے باوجود اپنا ایک جسم خارجی وجود رکھتے ہیں۔

کہا جاتا ہے کہ جوائس کے یہاں اسی کے بقول ایک محسوس کی ہوئی زندگی کا احساس (SENSE)

OF FELT LIFE) ہے اور یہی گویا فلکشن کی معراج ہے لیکن اس کے برخلاف اسٹوئنس

(STEVENS) فلکشن کے آرٹ کو ایک سوچی سمجھی ہوئی صناعت (DELIBERATE ARTIFICE)

قرار دیتا ہے جس میں فن کار اپنے مواد پر ایک تکلیف دہ باؤ (PAINFUL SUPPRESSION) ڈالتا

ہے۔ دونوں بیانات گروہ ہر متفقہ ہیں، مگر ان کے نتیجہ میں تفسیریں اس طرح دی جا سکتی ہیں کہ جو ان کے سامنے مولیٰ ہے اور اسٹوٹس کے پیش نظر ہیئت۔ ہم حال یہ فرق اپنی جود ہوتا ہے کہ ایک فکشن اور ٹیٹ زیادہ نند نوادر دیتا ہے اور دوسرا ہیئت پر۔ تب یہ سوال اٹھتا ہے کہ فن کے لیے زیادہ اہمیت کس چیز کی ہے، مواد کی یا ہیئت کی؟ عام طور پر جدید فن کار مواد کی قیمت پر ہیئت کو اہمیت دینے کی طرف مائل ہیں۔ یہ ایک غلط انداز فکر عمل ہے، جس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ فن کی ہیئت و میڈیا اظہار سے بڑھ کر مقصد اظہار بن گئی ہے اور اس فنی غلو کے سبب خود فن کے تار و پود ڈھیلے ہو گئے ہیں، اس لیے کہ اگر فن صرف ہیئت کا نام بن گیا، بلکہ مادہ ہیئت کی حسین ترکیب کا عنوان ہے تو فن کار کو اس ترکیب کی فکر کرنی چاہیے اس کی بجائے کہ عناصر ترکیبی میں وہ کسی ایک عنصر کو اپنا مخصوص بنائے۔ پھر عملی حقیقت اور تاریخ فن کا سبق یہ ہے کہ جس فن کار کے پاس کہنے کے لیے کچھ ہوتا ہے وہی اپنے کہنے کے انداز کو زیادہ سے زیادہ پراثر بنانے کی کوشش کرتا ہے، یہاں تک کہ ایک قسم کا تبلیغی مشن اس کے پیش نظر ہوتا ہے اور وہ اپنے پیغام کو موثر بنانے کے لیے اپنے کلام کی بہتر سے بہتر ترتیب و تزئین کرتا ہے، تاکہ کلام کا جمالیاتی اثر اس کے اندر پوشیدہ ایک قسم کی اطلاقیات کو عام لوگوں کے لیے زیادہ سے زیادہ گوارا، زیبا اور پسندیدہ بنادے۔ کسی منفرد فن کار کا یہ بیان بھی کہ مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زبان میں، زبان کی تاثیر سے بے نیاز ہو کر کوئی مفہوم نہیں رکھتا ہوتی ہے، جس کا تعلق ایک سماج سے ہوتا ہے اور اس سماج کی قدیں ہی زبان کا محاورہ و استعارہ سب کچھ بن جاتی ہیں۔ اس اعتبار سے ابلاغ فن کا سارا معاملہ فن کار اور اس کے قاری کے درمیان رابطہ پر مبنی ہوتا ہے۔ مستحکم پاگل ہوگا اگر اس کا کوئی مخاطب نہ ہو، اور مخاطب قاری و فن کار کے رشتے پر منحصر ہے۔ چنانچہ جس فن کار کے پاس کہنے کا جتنا کچھ ذہنی سرمایہ ہو گا اسی کی زبان اتنی ہی مالا مال ہوگی۔ فن کار سے قاری تک کسی مفہوم کے ابلاغ کی بنیادی شرط تاثیر ہے اور تاثیر ایک بنیادی وضاحت یا فصاحت کے بغیر ممکن نہیں، یہی فصاحت جب پختہ ہو جاتی ہے تو اسے بلاغت کہتے ہیں یعنی مکمل ابلاغ۔ برنلڈ شلے اپنے مشہور ڈرامے MAN AND SUPERMAN کے دیباچے میں بالکل صحیح لکھا ہے:

”تاثیر بیان ہی اسلوب کی ابتدا و انتہا ہے جس کے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں ہے اس کا کوئی اسلوب نہیں اور نہ ہو سکتا ہے۔“

اپنے اس بیان کی تشریح میں وہ مزید کہتا ہے:

”جس کے پاس کہنے کے لیے کچھ ہے وہ اسلوب کی طاقت بڑھانے کے لیے اس حد تک

جائے گا جس حد تک بات کی اہمیت اور اس کا اعتقاد بڑھ جائے گا۔

یہ دراصل فن کا ایک کسی مقصد کے ساتھ وابستگی کی طرف اشارہ ہے اور شاید بجا طور سے کہنا چاہتا ہے کہ فن کا بہترین اسلوب اسی وابستگی (COMMITMENT) سے پیدا ہوتا ہے، جب کہ نادابستگی فقط بہل گوئی اور نااہلی اظہار نیز افلاس خیال کا ایک بہانہ ہے ظاہر ہے کہ ہمہلیت (ABSURDITY) کوئی حسین فنی آدش نہیں خواہ دور جدید کے بعض مشہور منحرف یا مختل قسم کے مغربی ادیب و دانش ور جو کون ترانیاں کریں، اسی لیے شائے مذکورہ دیباچے میں صاف اعلان کر دیا کہ وہ فن برائے فن کے طور پر کچھ بھی لکھنے کی زحمت گوارا نہیں کرے گا۔ شاکا کا مطلب یہ ہے کہ فن بجائے خود فن کو فن کی راہ میں اور اس کی منزل کی طرف بہت دور تک نہیں لے جاتا، بلکہ یہ مقصد فن ہوتا ہے جو فن کو زیادہ سے زیادہ چمکاتا ہے یہ خیال والٹر پیٹر جیسے جمال پرستوں کی زوال پسندی پر ایک حقیقت افزہ تبصرہ ہے۔

اب دیکھنا چاہیے کہ جو ایس کی محسوس کی ہوئی زندگی کا احساس، سمجھا بے معنی ہے اور اسٹیوٹن کی سوچی سمجھی ہوئی صنعت، بھی بے مطلب ناگران دوڑوں و ناہر فن کو ترحیب دے کر مواد بہت کا ایک حسین مجموعہ بنانے والا کوئی مقصد فن کا کہہ سائنے نہ ہو، اس لیے کہ فن کا چہرہ اسی وقت ابھرتا ہے جب فن کا کہے ذہن کی کوئی سمت ہو۔ جو ایس اور اسٹیوٹن دوڑوں نے اپنی اپنی جگہ اپنے خاص نقطہ نظر میں بے جا مبالغہ کر کے ترکیب فن پر ضرب لگائی ہے اور نتیجہ تخلیق کو محجور کیا ہے۔ یہ قرۃ العین حیدر کی فنی سلامت روی کی دلیل ہے کہ انہوں نے نہ تو محسوس زندگی کے حکم میں صنعت کو نظر انداز کیا ہے نہ صنعت کے درپے ہو کر زندگی کے احساس سے صرف نظر کیا ہے، بلکہ بہت ہی لطیف طریقے پر زندگی کے متعلق اپنے احساسات کا اظہار کیا ہے اور واضح صنعت کے ساتھ کیا ہے، ایک مربوط قصہ لکھا ہے، ایک ماہر ترتیب دیا ہے اور اپنے کرداروں کے شعور کی رو کو بتدریج ایک رخ پر لگایا اور بڑھایا ہے، جس سے ان کی سمت سفر واضح ہو جاتی ہے اور ان کے سفر نامے کا ایک فنی چہرہ ابھرتا ہے۔ بہر حال قرۃ العین برنارڈ شا کی طرح کوئی معین فکر اور نصب العین نہیں رکھتیں، اس لیے کہ ان کے عقل میں ایک آخ کی کمی ہے اور ان کے ذہن کا ایک گوشہ خالی ہے، اس لیے کہ ان کے فکر قدرے فلسفہ کے باوجود کوئی فلسفیانہ بنیاد نہیں رکھتا اور ان کا انداز ان کے احساس پر قابو نہیں رکھتا، وہ مفکر فن کار اپنے فکشن کے تمام افکار کے باوجود، نہیں ہیں، ان کا آئیڈیل برنارڈ شا کی طرح فلسفی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آگ کا دنیا، کا گوتم نیلبر آغاز داستان میں فلسفہ کے ایک طالب علم کی حیثیت سے نمودار ہو کر انجام قصہ پر ایک معمولی سرکاری ملازم کی شکل میں نظر آتا ہے۔ یہی بات مستغنیہ کی اپنی بے پناہ فلسفہ طرازی کی، تو اس کے سامنے خیال ناخیز

ہے۔ دونوں بیانات گرجہ بظاہر متضاد ہیں، مگر ان کے درمیان تطبیق اس طرح دی جاسکتی ہے کہ جو ایس کے سامنے مواد ہے اور اسٹوننس کے پیش نظر ہیئت۔ بہر حال یہ فرق اپنی وجہ رہتا ہے کہ ایک فکشن کرٹسٹ زیادہ زور مواد پر دیتا ہے اور دوسرا ہیئت پر تب یہ سوال اٹھتا ہے کہ فن کے لیے زیادہ اہمیت کس چیز کی ہے، مواد کی یا ہیئت کی؟ عام طور پر جدید فن کار مواد کی قیمت پر ہیئت کو اہمیت دینے کی طرف مائل ہیں یہ ایک غلط انداز فکر و عمل ہے، جس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ فن کی ہیئت وسیلہ اظہار ہے بڑھ کر مقصد اظہار بن گئی ہے اور اس فنی غلو کے سبب خود فن کے تار و پود ڈھیلے ہو گئے ہیں، اس لیے کہ اگر فن صرف ہیئت کا نام نہیں، بلکہ مواد و ہیئت کی حسین ترکیب کا عنوان ہے تو فن کار کو اس ترکیب کی فکر کرنی چاہیے اس کی بجائے کہ عناصر ترکیبی میں وہ کسی ایک عنصر کو اپنا مقصود بنالے۔ پھر عملی حقیقت اور تاریخ فن کا سبق یہ ہے کہ جس فن کار کے پاس کہنے کے لیے کچھ ہوتا ہے وہی اپنے کہنے کے انداز کو زیادہ سے زیادہ پراثر بنانے کی کوشش کرتا ہے، یہاں تک کہ ایک قسم کا تبلیغی مشن اس کے پیش نظر ہوتا ہے اور وہ اپنے پیغام کو موثر بنانے کے لیے اپنے کلام کی بہتر سے بہتر ترتیب و تزئین کرتا ہے، تاکہ کلام کا جمالیاتی اثر اس کے اندر پوشیدہ ایک قسم کی اخلاقیات کو عام لوگوں کے لیے زیادہ سے زیادہ گوارا، زیبا اور پسندیدہ بنادے۔ کسی منظر و فن کار کا یہ بیان بھی کہ 'مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زبان میں، زبان کی تاثیر سے بے نیاز ہو کر کوئی مفہوم نہیں رکھتا۔ اپنی زبان، بھی ہر حال میں ایک زبان ہو قلم ہے جو عام طور پر بولی اور سمجھی جاتی ہے' اس کی ایک روایت ہوتی ہے، جس کا تعلق ایک سماج سے ہوتا ہے اور اس سماج کی قدیر ہی زبان کا محاورہ و استعارہ سب کچھ بن جاتی ہیں۔ اس اعتبار سے ابلاغ فن کا سارا معاملہ فن کار اور اس کے قاری کے درمیان رابطے پر مبنی ہوتا ہے۔ مسئلہ پانچ ہو گا اگر اس کا کوئی مخاطب نہ ہو، اور مخاطب قاری و فن کار کے رشتے پر منحصر ہے۔ چنانچہ جس فن کار کے پاس کہنے کا جتنا کچھ ذہنی سرمایہ ہو گا علما اس کی زبان اتنی ہی مالا مال ہوگی۔ فن کار سے قاری تک کسی مفہوم کے ابلاغ کی بنیادی شرط تاثیر ہے اور تاثیر ایک بنیادی وضاحت یا فصاحت کے بغیر ممکن نہیں، یہی فصاحت جب پختہ ہو جاتی ہے تو اسے بلاغت کہتے ہیں یعنی مکمل ابلاغ برنارڈ شل نے اپنے مشہور ڈرامے MAN AND SUPERMAN کے دیباچے میں بالکل صحیح لکھا ہے:

"تاثیر بیان ہی اسلوب کی ابتدا دانتا ہے جس کے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں ہے اس کا کوئی اسلوب نہیں اور نہ ہو سکتا ہے"

اپنے اس بیان کی تشریح میں وہ مزید کہتا ہے:

"جس کے پاس کہنے کے لیے کچھ ہے وہ اسلوب کی طاقت بڑھانے کے لیے اس حد تک

جائے گا جس حد تک بات کی اہمیت اور اس کا اعتقاد بڑے جائے گا۔

یہ دراصل فن کار کی کسی مقصد کے ساتھ وابستگی کی طرف اشارہ ہے اور شاید بجا طور سے کہنا چاہتا ہے کہ فن کا بہترین اسلوب اسی وابستگی (COMMITMENT) سے پیدا ہوتا ہے، جب کہ ناوابستگی فقط ہل گئی اور نا اہلی اظہار نیز افلاس خیال کا ایک بہانہ بن جاتا ہے کہ مہملیت (ABSURDITY) کوئی حسین فنی آدش نہیں۔ خواہ دور جدید کے بعض مشہور منحرف یا مختل قسم کے مغربی ادیب و دانش ور جو فن ترانیاں کریں، اسی لیے شانے مذکورہ دیباچے میں صاف اعلان کر دیا کہ وہ فن برائے فن کے طور پر کچھ بھی لکھنے کی زحمت گوارا نہیں کرے گا شاکا مطلب یہ ہے کہ فن بجائے خود فن کو فن کی راہ میں اور اس کی منزل کی طرف بہت دور تک نہیں لے جاتا، بلکہ یہ مقصد فن ہوتا ہے جو فن کو زیادہ سے زیادہ چمکاتا ہے یہ خیال والٹر پیٹر جیسے جمال پرستوں کی دواں پسندی پر ایک حقیقت افزہ تبصرہ ہے۔

اب دیکھنا چاہیے کہ جو ائیس کی محسوس کی ہوئی زندگی کا احساس، ابھی بے معنی ہے اور اسٹیوٹن کی سوچی سمجھی ہوئی صنعت، ابھی بے مطلب، اگر ان دونوں عناصر فن کو تزیین دے کر مواد و ہیئت کا ایک حسین مجموعہ بنائے والا کوئی مقصد فن کار کے سامنے نہ ہو، اس لیے کہ فن کا چہرہ اسی وقت ابھرتا ہے جب فن کار کے ذہن کی کوئی سمت ہو۔ جو ائیس اور اسٹیوٹن دونوں نے اپنی اپنی جگہ اپنے خاص نقطہ نظر میں بے جا مبالغہ کر کے ترکیب فن پر ضرب لگائی ہے اور نتیجہ تخلیق کو مجروح کیا ہے۔ یہ قرۃ العین حیدر کی فنی سلامت روی کی دلیل ہے کہ انہوں نے نہ تو محسوس زندگی کے چکر میں صنعت کو نظر انداز کیا ہے نہ صنعت کے دہانے پر زندگی کے احساس سے صرف نظر کیا ہے، بلکہ بہت ہی لطیف طریقے پر زندگی کے متعلق اپنے احساسات کا اظہار کیا ہے اور واضح صنعت کے ساتھ کیا ہے، ایک مربوط قصہ لکھا ہے، ایک ماجرہ ترتیب دیا ہے اور اپنے کرداروں کے شعور کی رو کو بتدریج ایک رُخ پر لگایا اور بڑھایا ہے، جس سے ان کی سمت سفر واضح ہو جاتی ہے اور ان کے سفر نامے کا ایک فنی چہرہ ابھرتا ہے۔ بہر حال قرۃ العین برناڈوش کی طرح کوئی معین فکر اور نصب العین نہیں رکھتیں، اس لیے کہ ان کے تعقل میں ایک آخ کی کمی ہے اور ان کے ذہن کا ایک گوشہ خالی ہے، اس لیے کہ ان کے فکر قدرے فلسفہ کے باوجود کوئی فلسفیانہ بنیاد نہیں رکھتا اور ان کا انداک ان کے احساس پر قابو نہیں رکھتا، وہ مفکر فن کار اپنے فکشن کے تمام افکار کے باوصف، نہیں ہیں ان کا آئیڈیل برناڈوش کی طرح فلسفی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آگ کا دنیا، کا گوتم نیلمبر آغاز داستان میں فلسفے کے ایک طالب علم کی حیثیت سے نمودار ہو کر انجام قصہ پر ایک معمولی سرکاری ملازم کی شکل میں نظر آتا ہے۔ رہی بات مصنفہ کی اپنی بے پناہ فلسفہ طرازی کی، تو اس کے سامنے خیال نگیز

فروش مستوی، موسیقی، شاعری، سیاسیات، معاشیات اور دینیات مالاہیات کے ساتھ ان کی ہر گیسر دھچکیوں کے اندر گم ہیں۔ شاید وہ اپنی فن کاری پر قانع اور افسانہ نویس میں محو ہیں۔ چنانچہ فن اور انداز کے لیے وہ کار تفکرات سے زیادہ کا دوسرے مول لینے کے لیے تیار نہیں۔ یہ غالباً ان کی ناول نگاری کے لیے بہتر رہا ہے، اس لیے کہ کلکشن اصناف زندگی کے معاملات اور معمولات کا فن ہے، شاعری کی طرح ذہنی تصورات و تخیلات کا ذریعہ اظہار نہیں۔ واقعہ تو یہ ہے کہ آگ کا دریا نہیں جتنا کچھ تفکر سمودیا گیا ہے فن کے سانچے کے لیے دیکھا بہت ہے اور جا بجا اس میں رخنے ڈالنا رہتا ہے۔ اس سے زیادہ تفکر یا تصویق کی کوشش اسے جمیلہ ہاشمی کے ناول 'تلاش بہاراں' کے مانند خام افکار کا ایک بے ڈول اور بے مزہ پیو لانا کر رکھ دیتی۔

بہر حال یہ 'آگ کا دریا' کا تفکر ہی ہے جو اسے قصے کی دلچسپی کی حد تک عبداللہ حسین کے ناول 'اوس نسلیں' سے کم تر ثابت کرتا ہے، حالانکہ دونوں کے موضوع کامر کی نقطہ آزادی اور تقسیم ہند کے تاریخی و عمرانی اثرات کا جائزہ ہے قصے کے معاملے میں تو شوکت صدیقی کی 'خدا کی بستی' بھی زیادہ دلچسپ ہے۔ خدیجہ مستور کا ناول 'آنگن' بھی جدوجہد آزادی کے ایک خاص خاندان پر اثرات کو موضوع بنانے کے باوجود 'آگ کا دریا' سے زیادہ قصے کی دلچسپی رکھتا ہے۔ فکر کو فن بنانا آسان نہیں ہے اور فن کو قارئین کے لیے عام طور پر خوشگوار بنانا اور بھی مشکل ہے۔ اس کے باوجود کہ فن کی کامیابی کی شرط اس کا بہت زیادہ عام فہم ہونا نہیں ہے، یہ حقیقت ناقابل تردید ہے کہ کامیاب فن وہی ہے جو عام طور پر باذوق پڑھنے والوں کے دلوں کو چھوے اور چند لمحات کے لیے ان کی ساری توجہات جذب کرے۔ اس لحاظ سے 'آگ کا دریا' ابتداءً مطالعہ میں قارئین کے سامنے ایک مسلحی کر آتا ہے، اس لیے کہ شروع ہی سے گردلوں کے درمیان بالکل خیالی اور نظری قسم کی فلسفیانہ بحثیں ہونے لگتی ہیں اور بہت ہی دقیق نکات موضوع گفتگو بنتے ہیں۔ بہر حال جہاں یہ فکری عنصر عام قاری کو متوجہ کرتا ہے وہیں باشعور پڑھنے والوں کو متاثر کرتا ہے۔ پھر اردو ناول نگاری میں تکنیک کی ایک جدت بھی 'آگ کا دریا' کے صفحات پر نظر آتی ہے اور تنقیدی ذہن رکھنے والوں میں ایک تجسس پیدا کرتی ہے۔ اس طرح ناول کا ایک مجموعی فنی اثر اس طرح پڑتا ہے کہ عام اردو ناول کے مقابلے میں یہ ایک منفرد تجربہ معلوم ہونے لگتا ہے۔ دیگر مذکورہ معاصر ناولوں کے مقابلے میں 'آگ کا دریا' کا امتیاز اور اردو ناول کی تاریخ میں اس کی اہمیت کارا زہی ہے۔

جہاں تک اس کی مقبولیت کا تعلق ہے، اس کی وجہ خاص عمرانی اور نفسیاتی ہے تقسیم ہند کے ایسے نئے پوری ہندوستانی تاریخ کو مسرحد کی دونوں طرف تمام تعلیم یافتہ لوگوں کے لیے ایک سوالیہ نشان بنا دیا تھا اور باشعور افراد اپنی جڑوں کی تلاش کرنے لگے تھے، خاص کر نئی نسلوں کا دماغ سوالات سے بھرا ہوا تھا۔ ایک

مشترک تہذیبی ورثے کے منقسم و منتشر ہونے کا احساس بھی خندیدہ تھا۔ اسی عالم میں آگ کا دیا، وقت کی ایک چتر بن کر اردو پڑھنے والوں کے لیے آیا اور لوگ اپنے پریشان کن ذہنی سوالات کا جواب تلاش کرنے کے لیے اس پر ٹوٹ پڑے۔ اس کیفیت میں تاریخ کے ناظر اور فلسفیانہ انداز بیان نے باخبر افراد کو بہت زیادہ متاثر کیا۔ زندگی کے میدان میں تازہ واردہ جواؤں کے ایک بڑے طبقے نے اس ناول کو اپنے دل کی آواز سمجھا خاص کر اس کے لمبے کے سوز و گداز نے ان کے دلوں میں گھر کر لیا۔ عام دل شکستگی اور خستگی کا آئینہ سارا آگ کا دیا بانی کے کرداروں کی زندگی میں نظر آیا۔ ناول پڑھ کر لوگ ایک گہری سوچ میں گم اور قصے کے کرداروں کے احساسات میں شریک ہو گئے۔ اس طرح آگ کا دیا، کی ایک تاریخی معنویت سمجھ میں آتی ہے اور ممکن ہے وقت گزرنے کے ساتھ جیسے جیسے تقسیم ہند کے زخم بھرتے چلے جائیں، ناول کے خیالات احساسات کے ساتھ لوگوں کی دلچسپی کم سے کم تر ہوتی چلی جائے اور ساری توجہ پھر اس کی تکنیک اور تخیل پر مرکوز ہو جائے۔

بہر حال اپنی مخصوص ہیئت اور حیات کا عکس آگ کا دیا نے بعد کے اردو فکشن پر بہت گہرا اثر ہے ایک پوری نسل قرۃ العین حیدر کے انداز میں لکھنے والوں کی پیدا ہو گئی ہے۔ لیکن اس نسل کے اکثر افراد محض نقال ہیں۔ قرۃ العین کے نیم فلسفیانہ و نیم صوفیانہ انداز و اسلوب کی تقلید کرتے ہیں، جب کہ ان کے پاس نہ تو موصوفہ کا ذہن ہے نہ تجربہ۔ نتیجہ یہ ہے کہ بالکل مصنوعی طور پر نہ صرف یہ کہ قدیم اساطیر کو افسانہ بنانے کی کوشش ناکام کی جا رہی ہے بلکہ سامنے کے واقعات کو بھی یہ تنکلف اساطیر میں تبدیل کرنے کی سعی نا تمام ہو رہی ہے، جب کہ عام طور پر نہ تو ماہر اساطیر سازی کا سلیقہ ہے نہ کردار نگاری کا قرینہ اور خیالات بھی مبذول قسم کے ہیں جنہیں زبردستی فلسفہ بنانے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ افلاس تخیل اور فنی بے سلیقگی کو انشا پر وازی کے زور سے اساطیر کے پردے میں چھپانے کی سعی ہو رہی ہے۔ اس کا انجام تہجد میں ڈوبے ہوئے افسانوں اور ناولوں سے قارئین کی عام بے زاری ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ فکر و فن کے معاملے میں متنبیوں اور اناطولیوں سے مرعوب یا متاثر ہونے کے لیے تیار نہیں۔ قرۃ العین حیدر کے تجربے نے اردو فکشن میں عملاً جوابدہی پھیلانی ہے اس کی سب سے عبرت انگیز مثال انتظار حسین ہیں۔ وہ ایک ذہین شخص ہیں اور زبان و بیان پر قدرت بھی رکھتے ہیں، مگر فن کے نام پر افسانہ نگاری یا ناول نگاری کی بجائے فقط لطیفہ گوئی اور بے خیالی خوش اساطیر سازی یا علامت نگاری کر رہے ہیں، جس کا انداز چھوٹے چھوٹے سنگ مرمر پر رقم کیے ہوئے، خوبصورت کتبہ مرمر کا ہے۔۔۔ (EPITAPH) ظاہر ہے کہ اس قسم کے کتبے صرف مرقد کی نشان دہی کر سکتے ہیں اور خود فنکاری کی قبر پر ایک تختی لگا سکتے ہیں، زندوں کی داستان

حیات فنی ہیئت کے فن کے ساتھ تحریر نہیں کر سکتے۔

”آگ کا دریا، قرۃ العین حید کے فن کا گلہ سہرا ہے۔ پچھلے ناولوں اور افسانوں کے اسرار و قصص کے ارتکاز کے علاوہ آئندہ تخلیقات کے اشارات بھی اس ناول میں موجود ہیں۔ یہ مصنف کے ذہنی فنی ارتقا میں ایک سنگ میل ہے جب کہ منزل مقصود کے آثار کچھ آگے ملتے ہیں۔ فکر کے لحاظ سے آگ کا دریا کی اہمیت و عظمت جو بھی ہو، فن کے اعتبار سے اسے فقط عروج قرار دینا مشکل ہے۔ موصوف نے آئندہ فنی طور پر اس سے بھی زیادہ بڑے پیمانے پر ناول نگاری کی ہے اور بحیثیت ناول مثال کے طور پر آخر شب کے ہم سفر، میرے خیال میں قرۃ العین کا زیادہ بڑا کارنامہ ہے، اس لیے کہ اس میں فلسفہ و تاریخ کے عناصر لطیف ترانہ از میں جزو داستان بن گئے ہیں اور سارے افکار ایک ہیئت فن میں تحلیل ہو کر نہایت کامیاب دلچسپ اور پڑاثر ماجرہ کی ترتیب کرتے ہیں، شروع سے آخر تک قسط کے اسرار قاری کے تجسس کو بیدار رکھتے ہیں اور اس کی ساری توجہ جذب کر لیتے ہیں۔ بہر حال آگ کا دریا، کا امتیاز تاریخ کی نیم فلسفیانہ نیم صوفیانہ تعبیر کو ایک مربوط قسط بنانا ہے، جس کے نتیجہ میں ایک زبردست ذہنی عنصر ایک فنی نمونہ فن میں ڈھل گیا ہے، اسی بنیاد پر یہ فنی کارنامہ ایک رجحان کا بانی (TREND-SETTER) اور اردو ناول نگاری نیز افسانہ نگاری میں عہد آفریں (EPOCH-MAKING) ثابت ہوا ہے۔

آخر شب کے ہم سفر

۱۹۱۷ء میں شائع ہونے والا ناول "آخر شب کے ہم سفر" میرے خیال میں آگ کا دیا، سے زیادہ کامیاب فن کاری کا نمونہ ہے۔ تاریخ، سیاست، معیشت اور معاشرت کے وسیع موضوعات اس ناول میں بھی آگ کا دیا، ہی کی طرح موادِ فن بنائے گئے ہیں۔ لیکن اس میں عمرانی افکار و واقعات پر ناول کی مخصوص ہیئت غالب ہے، جب کہ آگ کا دیا، میں ہیئت کا سانچہ بعض اوقات افکار و واقعات کے بوجھ تلے دب کر جا بجا پچکنے لگتا ہے۔ آگ کا دیا، میں فلسفے کی حکمرانی ہے اور آخر شب کے ہم سفر میں فن کا تسلط ممکن ہے، اس کی وجہ یہ ہو کہ پہلے ناول میں قدیم اساطیر کی بھول بھلیاں بہت زیادہ پیچ دار ہیں اور ان میں ہنسک کر ناول نگار کا اپنا زہن بھی الجھ جاتا ہے، لہذا وہ ایک سوئی کے ساتھ ترتیب ماحول پر تو جرم کوڑ نہیں کر سکتیں اور اتھائے قصہ سے زیادہ فکر اظہار خیالات کی کرتی ہیں۔ اس کے برخلاف، دوسرے ناول کے واقعات و افکار مصنف کے لیے اصنی نہیں، ان کے تجربے میں شامل ہیں اور وہ براہ راست ان سے واقف ہیں، لہذا پوری آگہی اور اعتماد کے ساتھ انہیں ماحول و قصہ کے طلسم میں اسیر کر لیتی ہیں۔ اسی لیے اس ناول کے کردار بھی زیادہ زندہ حقیقی، متحرک اور موثر ہیں۔ آخر شب کے ہم سفر میں ایک قسم کا واقعاتی استناد ہے، جو اس کی عصری حیثیت کو تیز کرنے کا باعث ہے اس کے پیش لفظ میں مصنف رقم طراز ہیں :

"بنگال کی دہشت پسند اور انقلابی تحریک ۱۹۳۲ء کا آندولن، مطالبہ پاکستان، تقسیم ہند اور قیام بنگلہ دیش کے تناظر میں لکھے ہوئے اس ناول کے تمام کردار فرضی ہیں ۱۹۳۹ء میں ولیم کینٹ ویل نام کا کوئی انگریز ڈھاکہ کا مجسٹریٹ نہیں تھا نہ اس کے بعد چارلس بارلو بنگال سولین۔ اسی طرح سر ایڈیڈ سے لے کر نوجوان رچرڈ تک سارا بارلو خاندان

”آخر شب کے ہم سفر کی ایک اور امتیازی خصوصیت، جنگال کے جدید تہذیبی تناظر میں یہ ہے کہ، برطانیہ، آگ کا دیا، کے مددگار کے اس ناول کی ہیروین ایک عورت، دیپالی سرکار ہے اور وہ متوسط ہندو طبقے کی ایک تعلیم یافتہ باغی خاتون ہے۔ ناول کے خاتمے پر یہی خاتون اپنی تمام باغیانہ روشنیوں کے باوجود، پھر وراگ، لگاتی ہوئی اپنے باپ اور چھوٹی کی راکھ ایک غیر ملک سے ہر دھارے جاتی نظر آتی ہے اور مصنف کے ان آخری الفاظ پر یہ قصہ ختم ہوتا ہے

”لاکھوں برس سے سورج اسی طرح طلوع ہوتا ہے اور غروب ہو جاتا ہے اور طلوع ہوتا ہے اور غروب ہوتا ہے اور طلوع“ (صفحہ ۳۹۴)

پیہم گزرتے ہوئے لمحات وقت کے پس منظر میں روایتی حیات کی یہ نقش گری خوب صورت اور خیال انگیز ہے۔ زندگی افق تا افق دوں ہے اور انسانوں کے قلبی منزلوں پر منزلیں سرکتے پیہم دوں ہیں۔ ناول کے آخری سفر پر دیپالی سرکار کی ملاقات ایک دوسری تعلیم یافتہ اور روشن خیال باغی خاتون، اوسا سرکار، سے ہوتی ہے، پھر دیپالی سرکار کی اگلی پرواز ہوائی جہاز پر اس فضا میں ہوتی ہے:

”آخر شب کی، بکراں تاریکی میں بوئنگ جٹ فہنائے بیط میں تیر کی طرح نکلنا چلا گیا۔“ (صفحہ ۳۹۵)

اسی کے بعد طلوع آفتاب کا منظر ہے۔ کیا دیپالی سرکار اور اوسا کے آخری شب کے ہم سفر ہیں؟ ہاں مگر صرف وہی نہیں، پورے ناول کے سفر میں دوسرے سب کردار بھی ان دونوں خواتین کے رفیق ہیں اور گویا ان کا پورا سفر حیات علامتی طور پر ہندوستان کی جدید تاریخ کے ایک ایسے لمحے میں ہوتا ہے جسے بوجہ آخر شب، کہا جاسکتا ہے۔ یہ تاریک ساعت جنگ آزادی کے آخری دور اور آزادی کے بعد تقسیم ہند کے ہرناک ٹھٹکے پر مشتمل ہے اس ساعت میں انسانیت کا جو کالہاں راہ حیات میں گامزن ہوتا ہے اس کے تمام مسافر آخر شب کے ہمسفر ہیں اور ساتھ مل کر مختلف نشیب و فراز میں راستے کی تمام صوبتیں برداشت کرتے ہیں، ان کی متعدد تسلیں، مختلف طبقوں اور فرقوں پر مشتمل، اسی عالم میں آبلہ پائی کرتی ہیں، یہاں تک کہ کچھ آبلہ پاراستے میں دم توڑ دیتے ہیں یا قافلے پر غارت گری کے دوران کام آجاتے ہیں، آگ کا دیا، کی طرح حادثی حیات کی یہ سیاحت بھی المیہ ہے، مگر چہ اس کے مرحلے پر زندہ بچ جاتے والے زندگی کے عام طریقہ کے احساس سے لازماً سرشار ہوتے اور نہائی کے باوجود طمانیت محسوس کرتے ہیں:

”ہر احسان اپنا آغاز و انجام خود ہے۔ وقت کا اندرونی سفر اور بیرونی سفر۔ اور اس کے آگے بڑیاں بہا کر لے جاتے والے دیا کا سفر اور قبر کے کیرے کی زمین و دوز مسافت۔ دفعتاً اسے بڑی شدید طمانیت محسوس ہوئی۔ وہ ابھی زندہ ہے۔ زندگی بڑی نعمت ہے۔ تمام حزن و اہم کے باوجود زندگی کا یہ احساس نشاط و اعلیٰ حیرت کی دردناک افسانہ خوانی میں ایک رجائی عنصر کا ذمہ دار ہے اور ان کے قصوں کو بہت زیادہ جذباتی ہوتے ہے۔ بچانا ہے۔ یہ بات ایک فلسفیانہ نظر اور صوفیانہ جس کے سبب بھی ہے۔ یہ دونوں عناصر ہر یک وقت مصنف کی جمالیات اور اخلاقیات کی ترکیب باہمی اور ہم آہنگی کا سامان کرتے ہیں۔ قرۃ العین کے افسانہ و ناول میں رومان کا سرو سامان یہی ہے جس میں اساطیری کیفیت کو دلوں کے پر خیال مکالمات اور خود فنی کا کسے لپٹے بیانات سے پیدا ہوتی ہے۔ ان مکالمات و بیانات میں علامتی اشارات کی فراوانی ہوتی ہے، جس سے سیدھے سادے قصے میں بھی گہری گہری تہیں اور وسیع جہتیں ابھرنے لگتی ہیں۔ ’آخر شب‘ کے ہمسفر کے یہ چند اقتباسات اس کے اور مصنف کے مخصوص فکر و فن کے انداز و ادائے علمائے ہیں:

”موت کا مقابلہ موت سے مگر عورت موت کا مقابلہ زندگی سے کرتی ہے۔“ (ص ۱۵۸)
 ”عاشق، بچے، وحشی یہ سب فطرت سے بے حد قریب ہوتے ہیں اور تصنع اور مہذب ریاکاری کے پردوں میں اپنے اصل جذبات چھپا نہیں سکتے۔“ (ص ۱۵۹)
 ”ابتداء میں خلا تھا اور تاریکی۔ اور خلا کی روح پانیوں پر ڈولتی تھی یہ تخلیق کائنات کی رات تھی۔ اور خدائے کبار روشنی اور روشنی ہو گئی اور خدائے دیکھ کر روشنی اچھی ہے۔ اور خدائے روشنی کو تاریکی سے جدا کیا۔“

”اور آدم و حوا کو بنایا اور ایک دوسرے کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا۔“ (ص ۱۸۸)
 بلاشبہ اس قسم کے مقولے ’آگ کا دیا‘ میں بھی پائے جاسکتے یا اس سے منسوب کیے جاسکتے ہیں۔ لیکن یہ ایک متوقع امر ہے، اس لیے کہ دونوں ناول ایک ہی مصنف کے ذہن و فن کے آئینہ دار ہیں اور دونوں کے موضوع و مواد میں جو فرق بھی ہو، اسلوب و انداز میں کافی مشابہت ہے، قصہ مختلف ہے مگر بنیاد و یکساں، اگرچہ ترتیب و اجزاء اور تفصیل ہیئت میں ہنگام کی فضا ایک طلم کا کام کرتی ہے اور ناول ’آخر شب‘ کے ہم سفر ان کو اس کے لہذا غیابہ معاشی و سیاسی ماحول کے باوجود رومان کا ایک شاہکار بنا دیتی ہے۔ اس کا اندازہ چند ابواب کے حسب ذیل عنوانات سے بھی ہو سکتا ہے۔

چند کنج۔ جواز بنانا کا گشت۔ عجمانی حکمت۔ مند بن۔ گول ملہار۔ میگو نیلی۔ اگنی ہے

بجائے گا۔ آئندہ کانن۔ بدلو ہی۔ روٹیکلا نایر مانجی۔ دنگل راگنی۔

ہرے بجائے گا۔ آئندہ کانن۔ سے چند تصویریں ملاحظہ کیجئے۔

پاٹ کے پیلے پھول مہ جھانے لگے، کھیتوں میں دھاتیاں چل رہی ہیں۔ مٹھے پانی میں ڈبو دیے گئے۔ کمر کمر پانی میں کھڑے کسان ریشہ علاحدہ کرتے ہیں۔ بٹے ہیں، اٹھتے ہیں۔
پاٹ کے مٹے مٹے برکھالت بھی بیت پئی۔ گھاٹ اور کلیاں دو تاسے کی
جھکاسے گونج رہی ہیں۔ سامے میں ادھان کے سر سبز پودے ہلہاتے ہیں۔ چوپال میں
مرشدی گان کی محفلیں جھیں۔ شیخ مدن باؤل اور دھگائی فقیر اور پنگلا کٹائی۔ (ایضاً)
”پھر اشہین کی تیز دھوپ پانیوں پر بھی پھیلی۔ سینہ و رایے سرخ سورج کی گرمی
نے نازک بدن بنگلوں کو دکھی کیا۔ زسوں میں چمکنے والے پرند اور پن گلوں یاں اور اس ہوئیں۔
ایکھ پک گئی۔ اب ہیبت ناک دی یا اپنی رفتار پر دابہاں آ رہے ہیں۔

سیلاب اتر گیا۔ درخت سطح آب سے نمودار ہوئے۔ ٹیلوں پر بنے جھونپڑے منہ
منے زمر میں جزیروں کی طرح پانی میں کھڑے ہیں۔ ہر طرف ڈونگیاں چل رہی ہیں۔
ربیت کی لہروں پر راج ہنس کے پنجوں کے نشان پڑے ہیں۔ نذرین بھیگی دھرتی پر نئی
فصلیں بوئی جاتی ہیں۔ (۱۶۳)

”کار تک میں رات کو آسمان کی شفاف جھیل پر چاند کا خراں آلود کنول تیرا تیرا
پھرتا ہے۔ کچی مٹک پر گھٹنے کے چھلکے بکھرے پڑے ہیں۔ ہوا میں زعفرانی گرد اڑاتی ہے
جو کی بایوں پر طوطے بیٹھے ہیں۔ تیز چاندنی میں چھیدوں نے اپنے جال دیباؤں پر پھیلا
دیے۔ ان کی بانسریوں کے سروں نے پودوں سے ڈالے مسافروں کو مضطرب کیا۔ فضا
میں آسمان کا دیباہ رہا ہے۔ اڑتے چمکے اور سفید بادل اس کے ریتیلے ساحل ہیں اور
تاسے اس کے نیلوفر۔ ندی کنارے ٹھنڈی۔ کچڑ میں چرواہا سوتا ہے۔“ (ایضاً)

”گلابی جاڑوں میں نیاری کے سڈوں درخت گلابی سپاریوں سے لد گئے۔ پوش
کی چاندنی راتوں میں چھیدوں کے جال رو سہلی مچھلیوں سے بھرے۔ کٹی ہوئی نصلوں
کی رکھوالی کے لیے مچان بنائے گئے۔ الاؤ کے گرد گان کی مجلس جمی۔ جھونپڑوں میں ہال
بچائی جاتے گی۔ رات کو گیدڑ جنگلوں سے باہر نکل آئے۔ سرسوں پھولی۔ دیباؤں پر کشتی
راتی کے مقابلے شروع ہوئے۔ ساری گان کے جوشیلے سر آبی راستوں پر پھیل گئے۔“ (۱۶۵)

• مامک کی طویل راتوں میں بند سردی سے کانپ رہے ہیں۔ بت چوہے کے پاس بیٹھ رہے۔ لڑکیاں چراغ کی روشنی میں سوزنیاں کاڑھنے میں مصروف ہیں۔ پردیسی مسافر گاؤں والوں سے پال اور بھوسا مانگ رہے ہیں۔ غریب بڑھیا آگ تاپتی اپنی کٹی سے باہر نہیں نکلتی۔ دھان کے گٹھوں کے پاس اپنے بل رہے ہیں۔ آپس میں جھگڑتے مسافر چوپال کے آلو کے پاس اکڑ دیں بیٹھے ہیں۔ اماؤس کے سرد اور تاریک اندھیروں میں چڑیلوں اور جادوگریوں نے اپنے چوہے بجلا دیے : (ایضاً)

”حیرت کے شہد ایسے مہینے میں پلاش پھولوں سے لگے۔ گل مہر کی پتیاں جھڑنے لگیں۔ جھنگلوں میں نند اور سرخ پتوں کے فرش۔ کچھ گئے۔ آم کی کنوئیں میں کوئل کی جڑ کی چوچ ایسے سرخ سورج ماما کا غصہ پل پل بڑھتا جا رہا ہے۔ پھلیاں پھڑکنے کا ہنگامہ شباب پر آیا۔ کشتیوں کی مرمت کی گئی۔ میلے گئے۔ خلق خدا جاترے کے تماشوں سے محفوظ ہوئی۔ ندیوں اور جھیلوں پر بنیاں اور جال سبھاے دیہاتیوں کی بھیڑ جمع ہے جگمگاتی پھیلیوں کے انبار ہر سو لگ گئے“ (ص ۱۶۷)

یہ جتنا جاگتہ بنگال ہے سونا بنگلہ، بنگال کا جادو ایک سراسر زمر دیں ترقی تازہ، فقرہ ریز فضا۔ مصنف نے لفظوں میں مصوری کی ہے اور اپنی لکیریں اور رنگ بڑے فطری انداز میں ملائے ہیں ہم ہر نقش کو گویا اپنی آنکھوں کے سامنے دیکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں فنکار کی گرفت اپنے مواد پر بہت ہی مضبوط ہے۔ بنگال کی فضا اور ماحول سے اس کی واقفیت کی حد یہ ہے کہ وہ اپنی بہتری تصویروں میں سرزمین بنگال کے شاعروں اور ان کے گیتوں کی ترجمانی کرتی ہے، حوالے بھی دیتی ہے۔ اس طرح خود بنگال کے فن کاروں کا سونا بنگلہ ایک اردو ناول نگار کے موقلم سے ابھرتا دکھائی دیتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ فن کار اپنے موضوع کی روح کی گہرائیوں میں اتر گیا اور ان کی تمام تہوں کو ابھانے پر قادر ہے۔ چنانچہ قرۃ العین حیدر کی سطرین پڑھتے ہوئے ہم اپنے آپ کو نہ صرف یہ کہ بنگال کی سرزمین پر چلتا پھرتا محسوس کرتے ہیں بلکہ مارے رنج و راحت میں اپنے آپ کو گویا شریک پاتے ہیں۔ یہ داستان سرائی کا کمال ہے اور آخر شب کے ہم سفر، میں قرۃ العین کا فن اپنے عروج پر ہے۔ بنگال کی جو مرقع نگاری انھوں نے کی ہے وہ اردو کی تصویر کشی سے زیادہ دلکش ہے ممکن ہے اس کی وہ سرزمین کی اپنی دل کشی ہو مگر اس دل کشی کو لفظ میں منقش کرنے کا کارنامہ فن کار نے انجام دیا ہے۔ کیا قرۃ العین کی طرح اردو کہ جائے بنگال میں مایہ ہے اور وہ ہجرت کر گئی؟ اس سوال کا جواب آسان نہیں، اس لیے کہ قرۃ العین حیدر ایک مستقل مہاجر ہیں اور وہ مختلف

دقتوں میں ذہنی طور پر مختلف ممالک کی سیر کرتی ہیں، اس سیر میں خود بھی کھو جاتی ہیں اور

کو بھی کھو جاتے پر اُکسانی ہیں۔ بات یہ ہے کہ وہ اردو کی نہ صرف براعظمی بلکہ بین الاقوامی افسانہ اور ناول نگار ہیں۔ انہوں نے بہ کثرت مشرقی و مغربی ممالک کی سیاحت کی ہے اور متنوع فضاؤں کے کوائف کو بہ خذت محسوس کیا ہے۔ برصغیر ہند پاک جگہ کا تو گویا چپہ چپہ ان کا چھانا ہوا ہے۔ وہ ایک بہت دست ستیاح اور مصوّر ہیں۔ ان کے افسانے گویا سفر نامے ہیں۔ لیکن ان کا مشاہدہ سرسری اور سطحی نہیں گہرے اور بعض اوقات تفصیلی مطالعات تک پہنچتا ہے۔ چنانچہ اختصار ہما کے ساتھ بھی وہ اپنے موضوعات کا جھلکیاں دکھانے سے لگے بڑھ کر ان کی تمہیں بھی کھولتی ہیں۔ اس سلسلے میں ان کے تبصرے بڑے فن کارانہ ہوتے ہیں۔ ایک محقق تختل ان کی بیان کی ہرئی رودادوں کو فقط روپوں ثابت بننے سے بچاتا ہے اور داستانِ حیات بنا دیتا ہے ذہنی ہجرت و سیاحت کی اس کیفیت کا اندازہ کرنے کے لیے دیکھنا چاہیے کہ مسلم اور ہندو معاشرہ کے ایذائی ماحول کے ساتھ ساتھ مسیحی معاشرے کا یورپی ماحول قرۃ العین کا ایک مستقل موضوع ہے اور آگ کا دیا، کی طرح آخر شب کے ہم سفر میں بھی وہ کچھ عرصے کے لیے اپنے بعض کرداروں کے ساتھ مغرب کی زیارت کرتی ہیں، اور وہاں سے پھر مشرق کی طرف مراجعت کرتی ہیں۔ یہ عالمی سیاحتی قرۃ العین کے طریق داستان گوئی کا ایک نمایاں عنصر ہے۔ شاید وہ عنصر حاضر کے تیزی سے ابھرتے ہوئے بین الاقوامی معاشرے پر تاکید کی نشان لگانا اور بتانا چاہتی ہیں کہ جدید ہندوستان کی نئی نسلیں مشرق کے ساتھ ساتھ مغرب سے بھی ایک تہذیبی درشہ پار ہی ہیں۔ برصغیر کے عیسائیوں اور انگریزوں سے قرۃ العین کا شغف بھی شاید اسی جہت سے ہے کہ وہ غیر منقسم ہندوستان میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے ساتھ عیسائیوں کو نہ صرف یہ کہ ایک مشترکہ تہذیب کا میسر اعظم سمجھتی ہیں بلکہ جدید بین الاقوامی دور کا مغربی نمائندہ بھی تصور کرتی ہیں۔ بہر حال یہ تیسرا عنصر بیک وقت ترقی اور زوال دونوں کی علامت ہے۔ یہ صورت حال آگ کا دیا، میں جس حد تک پائی جاتی تھی اس سے بہت زیادہ آخر شب کے ہم سفر میں ہو جاتی ہے، یہاں تک کہ ترقی سے زیادہ زوال کا نشان معلوم ہونے لگتی ہے۔ بلاشبہ اس زوال میں مشرق کے پہلے دو عناصر کا بھی حصہ ہے۔ حالات کا ارتقاء کچھ اس طرح ہوتا ہے کہ مشرق کے جو ذہین افراد ایک نئی روشنی کی تلاش میں مغرب کا رخ کرتے ہیں اور یورپ کے شہروں یا خصوصاً انگلستان کے دارالسلطنت لندن میں ایک جدید تمدن اور ترقی یافتہ تہذیب کی مادی برکتوں کا مشاہدہ کر لیتے ہیں، مگر ایک روحانی جراثیم کا احساس ہے کہ اپنے وطن لوٹتے ہیں ایک قسم کے تصوف کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔ یہ ایک مجہول کی کیفیت ہے اور مضبوط ذہن کی غماز کرتی ہے۔ اس کیف - بحال، مغرب پر بھی ٹپکتا ہے اور وہ اپنی مادیت کی انتہا پسندانہ اعتدال پر

ہشکار ہو کر جب مشرق کے دامن میں روحانی سکون کی تلاش کرتا ہے تو پھر ماقیت دور و ماضیت کا ایک عجیب و غریب، مضحکہ خیز اور دردناک مفلوجہ طبع پندیر ہوتا ہے۔ ایک طرف "ہپی" پیدا ہوتے ہیں اور دوسری طرف سوامی ابھرتے ہیں۔ دونوں ہی افراد ہیں اور انسانیت کی مایوسی کے آئینہ دار۔ یہ جدید عالمی تمدن کی تازہ ترین صورت حال ہے جس کی نقاشی قرۃ العین نے "آخر شب کے ہمسفر" میں غائبانہ دنیا کے کسی بھی دوسرے نادل نگار سے آگے بڑھ کر کی ہے اور اس لحاظ سے زیرِ مفسرِ ناول آج کے عالمی معاشرے کا سب سے بڑا عکاس ہے۔

اس عکاسی کا مطالعہ کرنے کے لیے نادل کے درباب، شہزاد کرشنا بلونٹ، اور سوامی آتم آئنڈ شکر پریمی، کافی ہیں۔ پہلے باب کی آخری سطر پر ملاحظہ ہوں:

"یہ آپ لوگوں کے دوہرے معیار تھے۔ مجھے آپ کی حسرت بہت ڈنڈا لڑن کیلئے ہے جس پر میں اور اگر ہم لوگ آپ لوگوں سے بنادوت کر کے اور سوامیوں کے ریکٹ میں پناہ ڈھونڈتے ہیں تو آپ کیوں متعجب ہیں؟ آپ نے امن کے لیے کام کیا تھا؟ اصل عالمی امن تو ہم چاہتے ہیں، مسٹر سین۔ اگر وہ جوان لوگ فلاور چلڈن بن گئے، آپ کی بنائی ہوئی دنیا بہت بھیاٹک معلوم ہوئی، وہ اس سے علاحدہ ہو گئے۔" (ص ۲۵۵)

دوسرے باب کا خاص کردار، ایک انگریز یا یورپی سوامی کہتا ہے:

"مجھے اس دولت، عیش و عشرت، کامیابی، گناہ آلود دنیا سے، چوہوں کی دوڑ سے نفرت ہو گئی۔ سب مایا ہے۔ میں سیناس لے چکا ہوں۔" (ص ۲۵۵)

کیا قرۃ العین حیدر کی روح بھی جس کا جنم اودھ میں ہوا تھا، بنگال کی طرف ہجرت کر کے اپنے کرداروں کے ساتھ سوائے مغرب پیدا کر گئی اور پھر ایک بین الاقوامی خلا میں سرگشتہ و آوارہ ہے خواہ اس کا جسمانی قیام جہاں بھی ہو؟ اس سوال کے جواب کا تجسس کرنے کے لیے "ناصرہ نجم اسحق قادری" کے باب میں اس نام کی خاتون یا صاحبِ زادی کے بیانات پر ایک نظر ڈالنا مفید ہو گا:

"ہم لوگ ایک بہت بڑے آگ اور طوفان سے ہو کر گزرے ہیں جس کے مقابلے میں آپ لوگوں کی برطانیہ کے خلاف جدوجہد اور تقسیم ہند کی خون ریزی ایک پکنک تھی۔" (ص ۲۶۱)

انتخاب کیا ہونا چاہیے؟ امن پرستی یا فلسطینی مجاہد؟ امن یا آپ کے نکملاٹ؟

(ص ۲۶۲)

"ہیومنزم اور اور امن پرستی بڑے خوب صورت الفاظ ہیں لیکن تمہارے

ولیم پن اور سارا پیٹر اور جرمی ختم آج تک ایک بندوق کی گولی دروک پائے۔ (ایضاً)
”میاں کرے۔ انسان کہاں جائے؟ اس طرف جائے؟“ (صفحہ ۳۴)

یہ بالکل نئی نسل کی ایک لڑکی کا ذہن ہے اور انتہائی حد تک باغیانہ اور انقلابی ہے۔ چنانچہ زیر نظر باب کے مکالمات میں پچھلی نسل کے باغی اور انقلابی مرد و عورت، اریحان الدین احمد اور دیپالی سرکار، اس لڑکی کے سامنے نہ صرف مانند پڑتے نظر آتے ہیں بلکہ مجرم سے دکھائی دیتے ہیں۔ اس لڑکی کے بیانات آخر شب کے ہم سفر، کا آہنگ متعین کرتے ہیں جو آگ کے ساتھ ساتھ ’طوفان‘ بھی ہے، یعنی آگ کا دریا سے زیادہ مہیب ہے۔ پہلے ناول کی دہشت ناک تقسیم ہند کی پیداوار تھی اور دوسرے ناول کی ہیبت ناک جگہ دیش کی قومی و دین الاقوامی پس منظر پہلے ناول میں بھی تھا، مگر دوسرے ناول میں یہ زیادہ محیط ہو گیا ہے، اس لیے کہ ماضی سے زیادہ مستقل پر مبنی ہے، گویا آگ کا دریا، کھاسنی، آخر شب کے ہم سفر، کا مستقبل ہے۔ یہ مستقبل دنیا کے انسانیت کی تازہ ترین واردات کی نشان دہی کرتا ہے۔ اس میں بڑی خوف ناک ہے، لیکن اس کی بنیاد حقیقت پسندی پر ہے۔ اس لیے کہ دور جدید کی حقیقت ہی بے حد خوف ناک ہے، آخر شب کے ہم سفر، اسی شدید ترین عصری حسیت کا شاہکار ہے۔ قرۃ العین حیدر کی عصریت اس میں اپنے عروج پر ہے۔ ان کی وہ ہمدردی جو ناول کے شروع میں دیپالی سرکار کے ساتھ تھی ناول کے آخر میں ناصرو، نجم اسحق قادری کی طرف منتقل ہو جاتی ہے۔ مصنفہ کا ذہن اپنے موضوع کے ارتقا کے قدم بہ قدم چلتا ہے۔ یہ موضوع تاریخ ہند کے المیہ سے کم کوئی چیز نہیں ہے، جو تاریخ انسانیت کا المیہ بھی ہے۔ ہندوستان اور انسانیت کی یہ ہم آہنگی، آگ کا دریا، میں بھی تھی۔ لیکن آخر شب کے ہم سفر، میں یہ بہت بڑھ گئی ہے۔ یہ فن کار کے عالمی تصور اور فن کے عالمی تناظر میں توسیع و اضافہ ہے۔ یہ اضافہ آخر شب، سے آگے کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے اور ’نجم اسحق‘ کے علامتی عنوان میں مجسم ہوتا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ اس مجسم اشارے سے صبح کاذب اور صبح صادق کے درمیان تمیز نہیں کی جاسکتی۔ شاید فن کار کا اپنا ذہن بھی اس سلسلے میں صاف اور واضح نہیں۔ وہ آخر شب کے منظر نامے میں شب انسانیت کا صرف وہ جلوہ دیکھتا اور دکھا سکتا ہے جس کا تعلق برصغیر کی جدید تاریخ اور اس کے تناظر میں آج کی پوری دنیا سے ہے:

”اگر جناح صاحب نے پاکستان نہ بنایا ہوتا تو آج جگہ دیش بھی نہ ہوتا۔

مدرائڈیا کا تصور بھی باقی ہندوستان کے قوم پرستوں کو دہشت پسند ہندو جنگیائیوں نے دیا تھا جو تحریک پسند کالی کے روپ میں شکتی کی پوجا کرتے تھے اور دیسی ماں کے قدیم دائری تصور کے پرستار تھے۔ اور ان اولین دہشت پسندوں میں جن کو انگریزوں نے ٹرڈ بسٹ

کہا اور ہندوستانوں نے انقلابی کا نام دیا اینٹی مسلم بھی تھے اور عجم چندر کا آئندہ ٹھکانہ کا
آتش تھانہ مجدد لوگ کی سیاست اور ”مسلم اشراف“ کی سیاست کے
نے پاکستان بنایا اور پاکستان کی سیاست نے جگہ دیش اور انفرادی
طور پر مختلف لوگوں کی شخصیتوں اور کرداروں اور مزاجوں اور اعمال و افعال کے
کے اثر سے افراد کی اور قوموں کی زندگیوں میں متی اور بحرانی

ہیں: (ص ۳۸۱)

... سچی لینڈ کہیں نہیں ہے، یوپی، امریکہ، انگلستان، جگہ دیش، لائپٹیا، پاکستان
کہیں نہیں... (ص ۳۸۱)

یہ گہرا جائزہ عصر حاضر کی انسانی تاریخ کا حساب بے باق کر دیتا ہے اور اپنی حدود میں
برصغیر کے عصری تسکون کی توجیہ کر دیتا ہے۔ اس کے آگے کیا ہوگا؟ ایک جواب یہ ہے:
یہ برصغیر ایک ایسا غلام ہے جس میں معلق نوجوان ٹرانزسٹر پر فلمی گیت سن رہے
ہیں۔ ناصرہ نجم اسمر اور اس کے جیسے نوجوان شاید بہت جلد اب ان تینوں ملکوں میں
الذکے سمجھے جائیں گے۔ آؤٹ سائیڈرز: (ص ۳۸۲)

دوسرا جواب یہ ہے:

”کراچی ساری بدی اور زوال اور کمیٹی کے باوجود دنیا بڑی سہانی جگہ ہے

قابلِ قدر“ (ص ۳۹۳)

پہلا جواب عصری حیثیت پر مبنی ہے اور دوسرا زندگی کے ایک آفاقی تصور پر پہلے میں
اضطراب ہے، دوسرے میں سکون، لیکن دونوں پر جس پر ندے کا سایہ ہے وہ یہ ہے:
”الم ایک جہیب میاد پر ندے کے مانند اڑتا ہوا آیا اور سر جھکا کر، پر پھیلا کر ان کے
نزدیک بیٹھ گیا“ (ص ۳۸۸)

”آگ کا دیا“ ہو، آخر شب کے ہمسفر، ہوں، ہر جگہ، بھوں کے سر پر، الم، ایک آسیب کی طرح
مسلط ہے۔ زندگی کا فخر کتنا ہی شیریں ہو، کائنات پر حسرت برس رہی ہے۔ یہ رجا بیت و قنوطیت کا
عجیب مرکب ہے۔ قرۃ العین حیدر کا ذہن شاید غالب کی طرح تشلیک کا شکار ہے:

ہے دل شوریدہ غالب طلسم و پیچ و تاب

رحم کراہی تمنا پر کہ کس منہل میں ہے

اس سلسلے میں اس سے بھی زیادہ فکر انگریز یہ شعر ہے:

سر پار بہن عشق و نازیر الفت، ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا (غالب)

افتاب ہستی کی داستان قرۃ العین کے تمام ناولوں اور افسانوں میں ہے اور ان کے سبھی کردار اس سے سرشار ہیں، مگر افسوس حاصل کا، سبھی ان کرداروں کی مجموعی داستانِ حیات میں شامل ہے۔ شاید یہ سب 'رہینِ عشق' ہیں اور 'عبادت برق' کی کہتے ہیں۔ قرۃ العین اپنے کرداروں اور ان کی زندگیوں سے الگ نہیں ہیں۔ کرداروں کے دامن میں جو آگ جلتی ہے اس کی آغوش کا رنگ پہنچتی ہے یا فن کار کے دل میں جو آگ جلتی ہے اس کا شعلہ کرداروں کے دامن تک پہنچتا ہے۔ کرداروں سے یہ وابستگی فن کے لیے کبھی ہے؟ کیا داستان گو خود زیب داستان ہو سکتا ہے؟ ایسا ممکن ہے اور اس میں کوئی حرج بھی نہیں ہے بشرطہ کہ ہیئت فن کی معروضیت مجروح نہ ہو۔

زیر نظر ناول کے کردار بڑے جاندار ہیں۔ ان میں متعدد تو باغی اور انقلابی ہیں، لہذا ان کی شخصیت بڑی پراثر، متحرک اور نمایاں ہے۔ اس قسم کے کرداروں میں سب سے اہم ریحان الدین احمد اور دیپالی سرکار ہیں۔ ان دونوں کا قصہ بہت ہی دلچسپ اور فکر انگیز ہے۔ ان کی زندگی میں سیاست اور محبت، انقلاب اور عشق کے دھارے بڑے حسین انداز میں ملتے ہوئے ہیں۔ چوں کہ یہ زیر زمین دہشت پسند ہیں، لہذا ان سے متعلق واقعات خطرے سے بھرے ہوئے ہیں۔ اور نتیجہ بہت ہی پراسرار اور تجسس آفرین ہیں، ان میں ایک قسم کی جاسوسی سرِ اغ رسانی کا لطف ہے، اس کے ساتھ ہی بنگال کی سرزمین کا دلکش رومان ہے، جس میں فطرت کا حسن اور فطری زندگی کی دل آویز سادگی ہے۔ اس سلسلے میں سردربن کا باب نہایت اہم ہے۔ یہاں وہ جگہ ہے جہاں نوجوان دیپالی سرکار نسبتاً زیادہ عمر کے ایک پراسرار انقلابی رہنما ریحان الدین احمد کی اصلی شخصیت سے واقف ہوتی ہے اور خود سخت کوشش ریحان الدین دیپالی کے باغی حسن کی شاعروں سے گچھل جاتا ہے۔ اس طرح دو دہشت پسندوں کے کردار کا گہرا انسانی رخ زندگی کی تمام سنگینیلہ کے درمیان ایک نرمی کے ساتھ ابھرتا ہے، گویا پہاڑوں کے درمیان بھول کھلتے ہیں اور دھلاؤ سمرا ایک دوسرے کے چہرے پر اپنے دلوں کی آگ کا عکس دیکھتے ہیں۔ مگر یہ دو مخالف جنسوں کے کردار ایک جدید تمدن کے تناظر میں ایک دوسرے کے قریب آنے ہیں، مگر ان کے پروقار معاشرے میں قدیم داستانوں کے ہیرو اور ہیروئن کا انداز ہے، پھر ایک بڑے اجتماعی مقصد کا اشتراک ان دونوں کے سروں پر ایک محاورے کے مطابق ایک لڑی کا ہالہ سائین دیتا

کہا اور ہندوستانیوں نے انقلابی کام دیا اینٹی مسلم بھی تھے اور حکم چندر کا آئندہ مٹوان کا
اڈیش تھا آئندہ مجدد الہی کی سیاست اور "مسلم اشراف" کی سیاست کے
پے پاکستان بنایا اور پاکستان کی سیاست نے جگہ دیش اور انفرادی
طور پر مختلف لوگوں کی شخصیتوں اور کرداروں اور مزاجوں اور اعمال و افعال کے
کے اثر سے افراد کی اور قوموں کی زندگیاں بنتی اور بگڑتی

رہیں؟ (صفحہ ۲۷۷)

... ہتی لیند کہیں نہیں ہے، یوپی، امریکہ، انگلستان، جگہ دیش، اٹلی، پاکستان
کہیں نہیں... (صفحہ ۲۸۱)

یہ گہرا جائزہ عصر حاضر کی انسانی تاریخ کا حساب بے باق کر دیتا ہے اور اپنی حدود میں
برصغیر کے عصری تسکون کی توجیہ کر دیتا ہے۔ اس کے آگے کیا ہوگا؟ ایک جواب یہ ہے:
یہ برصغیر ایک ایسا خلا ہے جس میں معلق نوجوان ٹرانزسٹر پر فلمی گیت سن رہے
ہیں۔ ناصرہ نجم اسمر اور اس کے جیسے نوجوان شاید بہت جلد اب ان تینوں ملکوں میں
اٹکے سمجھے جائیں گے۔ آؤٹ سائیڈرز؟ (صفحہ ۲۸۳)

دوسرا جواب یہ ہے:

"کہ انہی ساری بدی اور زوال اور کمی کے باوجود دنیا بڑی سہانی جگہ ہے
قابل قدر" (صفحہ ۲۹۳)

پہلا جواب عصری حیثیت پر مبنی ہے اور دوسرا زندگی کے ایک آفاقی تصور پر پہلے میں
اضطراب ہے، دوسرے میں سکون، لیکن دونوں پر جس پر ندے کا سایہ ہے وہ یہ ہے:
"الم ایک مہیب میاہ پر ندے کے مانند اڑتا ہوا آیا اور سر جھکا کر، پر پھیلا کر ان کے
نزدیک بیٹھ گیا" (صفحہ ۲۸۸)

'آگ کا دیا' ہو، آخر شب کے ہمسفر، ہوں، ہر جگہ، بھوں کے سر پر، الم، ایک آسیب کی طرح
مسلط ہے۔ زندگی کا نغمہ کتنا ہی شیریں ہو، کائنات پر حسرت برس رہی ہے۔ یہ رجائیت و قنوطیت کا
عجیب مرکب ہے۔ قرۃ العین حیدر کا ذہن شاید غالب کی طرح تشلیک کا شکار ہے:

ہے دل شویہ غالب ظلم و بیچ و تاب

رحم کراپنی تمنا پر کہ کس مشکل میں ہے

اس سلسلے میں اس سے بھی زیادہ فکر انگریز یہ شعر ہے :

سر پارہن عشق و نازیر الفت ہستی

عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حامل کا (غالب)

اعنت ہستی کی داستان قرۃ العین کے تمام ناولوں اور افسانوں میں ہے اور ان کے سبھی کردار اس سے سرشار ہیں، مگر افسوس حاصل کا، بھی ان کرداروں کی مجموعی داستانِ حیات میں شامل ہے۔ شاید یہ سب 'رہینِ عشق' ہیں اور 'عبادت برق' کی کہتے ہیں۔ قرۃ العین اپنے کرداروں اور ان کی زندگیوں سے الگ نہیں ہیں۔ کرداروں کے دامن میں جو آگ جھتی ہے اس کی آغوش کا رنگ پہنچتی ہے یا فن کار کے دل میں جو آگ لگی ہے اس کا شعلہ کرداروں کے دامن تک پہنچتا ہے۔ کرداروں سے یہ ذاتی فن کے لیے کیسی ہے؟ کیا داستان کو خود زیب داستان ہو سکتا ہے؟ ایسا ممکن ہے اور اس میں کوئی حرج بھی نہیں، بشرطہ کہ ہئیت فن کی معروضیت مجروح نہ ہو۔

زیر نظر ناول کے کردار بڑے جاندار ہیں۔ ان میں متعدد تو باغی اور انقلابی ہیں، لہذا ان کی شخصیت بڑی پائڑ، متحرک اور نمایاں ہے۔ اس قسم کے کرداروں میں سب سے اہم ریحان الدین احمد اور دیپالی سرکار ہیں۔ ان دونوں کا قصہ بہت ہی دلچسپ اور فکر انگیز ہے۔ ان کی زندگی میں سیاست اور محبت، انقلاب اور عشق کے دھارے بڑے حسین انداز میں ملتے ہوئے ہیں۔ چوں کہ یہ زیر زمین دہشت پسند ہیں، لہذا ان سے متعلق واقعات خطرے سے بھرے ہوئے ہیں۔ اور نتیجہ بہت ہی پراسرار اور تجسس آفرین ہیں، ان میں ایک قسم کی جاسوسی سرانجام دہانی کا طغ ہے، اس کے ساتھ ہی بحال کی سرزمین کا دل کش زمانہ ہے، جس میں فطرت کا حسن اور فطری زندگی کی دل آویز سادگی ہے۔ اس سلسلے میں سندربن کا باب نہایت اہم ہے۔ یہاں وہ جو ہے جہاں فوجیان دیپالی سرکار نسبتاً زیادہ عمر کے ایک پراسرار انقلابی رہنما ریحان الدین احمد کی اصلی شخصیت سے واقف ہوتی ہے اور خود سخت کوشش ریحان الدین دیپالی کے باغی حسن کی شاعروں سے بچھل جاتا ہے۔ اس طرح وہ دہشت پسندوں کے کردار کا گہرا انسانی رخ زندگی کی تمام عکاسی کے درمیان ایک نرمی کے ساتھ ابھرتا ہے، گویا دیپالی کے درمیان بھول کھلتے ہیں اور عطا لہو ایک دوسرے کے چہرے پر اپنے زلوں کی آگ کا عکس دیکھتے ہیں۔ اگرچہ یہ دو مخالف جنسوں کے کردار ایک جدید تمدن کے تناظر میں ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں، مگر ان کے پرتوکار معاشرے میں قدیم داستانوں کے میراثیہ دین کا انداز ہے، پھر ایک بڑے اجتماعی مقصد کا اشتراک ان دونوں کے سروں پر ایک محنت کے مطابق ایک نئے کمال سامنے دیتا

ہے، مگر جب بعد میں جب ان کی باغیانہ سرگرمیوں کے نتائج سامنے آتے ہیں اور وہ پختی عمر کے ساتھ اپنے ٹھکانوں اور جڑوں کی تلاش کرتے ہیں تو بالکل عام انسانوں کی طرح رشتے ناطے قائم کر لیتے ہیں اور باغی کی بجائے گھر گرہست بن جاتے ہیں، گویا اپنی اپنی اصل کی طرف لوٹ جاتے ہیں۔ یہ شکست انقلاب بھی ہے اور ناکامی و دھماکا بھی۔ چنانچہ منزل کے قریب پہنچ کر دیپالی اور ریحان کے راستے ایک دوسرے سے الگ ہو جاتے ہیں۔ بنگال کی سرزمین پر بھی ہندو مسلمان بالآخر ایک دوسرے سے جدا ہو جاتے ہیں، مل کر ایک نئے مشترک خاندان کی تشکیل، جو کبھی ان کا خواب تھا، نہیں کر پاتے۔ بنگال بھی نہ صرف اور وہ اور پورے ہندوستان کی طرح تقسیم ہوا بلکہ تقسیم و تقسیم ہوا۔ دہشت پسند باغیانہ جدوجہد کا یہ انجام بہت ہی عبرت خیز ہے۔ بہر حال قصے کی اصل دلچسپی انجام کی نہیں، جدوجہد کی ہے اور اس کے دوران ریحان اور دیپالی کے زبردست کردار، عمر، جنس اور مذہب کے تفاوت کے باوجود ایک دوسرے کے معاون اور رفیق ہو کر انسانی شخصیت کے ارتقا کا ایک موثر نقشہ پیش کرتے ہیں۔ افران کی شخصیت کا یہ ارتقا کیا معاشرے کے ارتقا کا سامان بھی فراہم کرتا ہے؟ اس سوال کا جواب اثبات میں دینے سے زیر نظر ناول قاصر ہے۔ ریحان اور دیپالی کی رومانی کہانی بھی، بغاوت اور سیاست سے ان کے تمام شغف کے باوجود، اسی نقطے پر ختم ہوتی ہے جو عام رومانی کہانیوں کا نقطہ عروج بعض اوقات ہوا کرتا ہے۔ یہ ایک اعلیٰ عروج ہے اور اس کا صرف ادبی فائدہ یہ ہے کہ المیہ داروں کی طرح اس کے اہم ترین کرداروں کی شخصیت میں بھی ایک درد انگیز اور دہشت خیز گہرائی پیدا ہو جاتی ہے۔ چنانچہ خاتمے پر پہنچ کر ان کی کمزوری کے باوجود، ہم دیپالی اور ریحان پر اپنے غصے کا اظہار کرنے کی بجائے ترس کھاتے ہیں اور ان کے لیے اپنے دلوں میں ایک ہمدردی کا جذبہ محسوس کرتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ان انقلابیوں کو ہم اپنے دلوں کے اتنے قریب پاتے ہیں کہ ان کی ناکامی کو اپنی ناکامی سمجھتے ہیں ایک زبردست سیاسی تحریک کی نامرادی قصہ کرتے ہیں، بلکہ کچھ آگے بڑھ کر کائنات کی وسعتوں میں انسان کی تنگ دامانی کا بہت ہی شدید احساس ہمیں ہوتا ہے۔ اس طرح اپنے مخصوص حالات میں ریحان اور دیپالی کے کردار ناول کے اندر بہت محکم ہیں۔ یہ دونوں کافی تعلیم یافتہ اور ذہین ہونے کے ساتھ ساتھ نہایت مستعد، چپ اور کارگزار ہیں۔ انہیں اپنی نسل کے آئیڈیل جوان کہا جاسکتا ہے۔ ان کی اخلاقی حالت بھی عمومی طور سے درست ہے اور وہ مضبوط اعصاب کے مالک ہیں، اپنی ہٹ کے بچے ہیں اور انہیں اور حوصلہ مند ہیں، سب سے بڑھ کر یہ کہ ایک آدرش کے لیے محنت و ریاضت کرتے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ ان کے کام لیتے ہیں۔ ان کی مخالفت، لہذا، غلو و افراط اور خفا کشی متاثر

اس کا کردار دیپالی سے زیادہ دبیز ہے، یہاں تک کہ اور جیسی پر پرچ شخصیت سے بھی زیادہ پیچیدہ ہے۔
 یا سمین بلونٹ اور ناصرہ نجم اسمر کو بھی بڑی نمودار شخصیتیں ہیں۔ مگر بلیوں کی طرح چمکتی ہیں،
 ستاروں کی طرح جگمگاتی نہیں، یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ یا سمین ایک شہابِ ثاقب ہے، ٹوٹا گرا اور بجھا
 ہوا تارہ جب کہ ناصرہ وسعتِ افلاک میں نمودار ہونے والا ایک تنہا اور نیا ستارہ ہے جس کا ایک گریزوں
 سا جلوہ ہمیں ناول کے آخر میں نظر آتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ وہ صرف پرانی نسل پر نئی نسل کا ایک تنقیدی
 تبصرہ بنا کر سامنے آتی ہے اور اس کے مستقبل کی پیش گوئی جو بھی کی جائے، اس کے ماضی کا جائزہ ممکن
 نہیں۔ وہ بس طلوع ہونے ہوئے آفتاب کی منہی، گرچہ بہت شوخ سی کرن ہے۔ اس کا کردار صرف یہ
 بتاتا ہے کہ تمام جنگوں کے ختم ہو جانے کے بعد بھی زندگی ختم نہیں ہوتی اور ہر نئی نسل گویا پرانی نسل سے
 بغاوت کر کے زندگی کے راستے پر قدم آگے بڑھاتی ہے، یعنی شباب کا عہرہ ہمیشہ انقلاب ہوتا ہے۔ پچھلی بغاوت
 جب روایت بننے لگتی ہے تو اس کے خلاف ایک نئی بغاوت رونما ہوتی ہے اور اپنی باری پر شاید وہ بغاوت
 بن کر ایک اور بغاوت کو جنم دے گی۔ اس طرح روایت کی توسیع و ترقی بھی ہوتی ہے اور انقلاب و انقلاب
 کا چکر بھی چلتا رہتا ہے: خیال، ضدِ خیال، ترکیبِ خیال۔ اسے جدیدیاتی مادیت پر مبنی ترقی پسندی کہا جاتا
 ہے۔ ناصرہ نجم اسمر کو بھی اسی معنی میں ترقی پسند کہا جاسکتا ہے۔ اس ترقی پسندی کی پشت پر ایک شتر کی
 فلسفہ بھی بتایا جاتا ہے، جو تاریخ کی مادی یعنی اقتصادی تعبیر کہلاتا ہے۔ لیکن یہ کچھ عام سی بات بھی ہے
 قدرت کا ایک معمولی عمل ہے، کائنات کی فطرت ہے۔

سکون محال ہے قدرت کے کارخانے میں

ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں! (اقبال: 'ستارہ'، ہنگامہ)

یہ کائنات ابھی ناقص ہے شاید کہ آ رہا ہے دماغِ صدائے کن فیکون

(غزل - بال جبریل)

جو تھا نہیں ہے جو ہے نہ ہو گا یہاں ہے اک حرفِ بڑا قریب ہے تو جس کی اسی کاشتق ہے زمانہ

(اقبال: 'زمانہ'، بال جبریل)

اس آفاقی تصور میں نہ تو تاریخ کی مادی تعبیر ہے نہ اقتصادی جدیدیات، بس ایک اصولِ فطرت کی

ترجمانی ہے۔ چنانچہ سب سے حقیقت پسند نظریہ یہ ہے۔

زمانہ ایک حیات یک کائنات بھی ایک دلیلِ نظری قہرِ جدید و قدیم

(اقبال: 'علم اور دین'، فرب کیم)

میرا خیال ہے کہ قرۃ العین حیدر کا اصلی نقطہ نظر بھی یہی ہے۔ اس لحاظ سے ان کی جستجوئے ماضی ایک ناقی جہت رکھتی ہے۔ غم اسحر کے چہرے پر جس صبح کے آثار بویزا ہیں وہ اپنے اپنے وقت پر ہر جوان کے لئے زیبا پر عیاں ہوتے ہیں۔ گردشِ ایام یوں ہی ہوتی ہے۔ تپتے اور کام کی بات صرف یہ ہے:۔
میرزا و غم کا محاسب ہے قلندر ایام کا مرکب نہیں، راگب ہے قلندر
(اقبال: "قلندر کی پہچان"۔ ضربِ کلیم)

بہر حال، آخر شب کے چم سفر میں ریحان الدین احمد کے سوا کسی مرد کا کوئی بُرا کردار نہیں ہے، ویسے بل ذکرِ مرداروں میں ذابِ الزماں چودھری اور پادری بنرجی نیز ڈاکٹر سرکار جیسے اشخاص ہیں، جو اپنی اپنی مخصوص شخصیتیں اور سیرتیں رکھتے ہیں۔ وہ اپنی جگہ کافی موثر بھی ہیں اور اپنے خاص حلقے یا طبقے کی مایہ جی بھی کرتے ہیں۔ پرانی نسل کی بعض خوبیاں ان کے اندر کافی نمایاں ہیں۔ ان کے بھی کچھ اور مشاغل ہیں ان کی کچھ تہذیبی قدریں اور معاشرتی آداب و اخلاق ہیں، سب سے بڑھ کر، اپنی کمزوریوں یا غایوں کے باوجود ایک انسانی جتن اور اس سے پیدا ہونے والے جذبات ان کے دلوں میں موجزن ہیں۔ ناقی آن ہو سماجی شان، ایک موقف، اور نقطہ نظر ان کے سامنے ہے۔ کہنا چاہیے کہ یہ موقف اور نقطہ نظر ہے جس سے بغاوت کر کے ان بزرگوں کی نئی نسلیں ایک نعرۂ انقلاب کے ساتھ میدانِ زندگی میں داخل ہوتی ہیں۔ لیکن یہ بزرگ اپنی نئی نسلوں کے بدخواہ نہیں تھے اور ان میں بعض اپنے عہدِ شباب میں اس دور کے محاذ سے خود ہی انقلاب پسند تھے۔ اس حقیقت کا کچھ نہ کچھ احساس ان کی باطنی نئی نسلیں کو بھی ہے۔ اس سلسلے میں دیپالی سرکار کے اپنے والد ڈاکٹر سرکار کے لیے ہم دروازہ احساسات اشارہ کرتے ہیں کہ نئی اور پرانی نسلوں کے درمیان شخصی تفرقہ نہیں، صرف بدلتے ہوئے حالات میں نئے پرانے رجحانات کا اختلاف اور طریقہ ہائے کار کا فرق ہے۔ یہ گویا حیات و کائنات کی فلسفیانہ کشاکش ہے جو اصولی اور فطری طور پر میہم جاری رہتی ہے اور اپنے کردار خود چن کر ان کے عمل و ردِ عمل کی شکل میں مجسم ہوتی ہے۔ زندگی کا یہ تسلسلہ آگ کا دیا، میں بھی نمایاں تھا، اگرچہ وہاں نسبتاً آہستہ خرام اور کسی حد تک پرسکون تھا، جب کہ آخر شب کے ہمسفر، میں یہ زیادہ متلاطم، ہنگامہ خیز اور دہشت ناک ہے۔ پہلے ناطل میں سب سے بڑا تہلکہ تقسیم ہند کا تھا، مگر جس تحریک آزادی کے نتیجے میں وہ دفعۃً رو نما ہوا وہ عمومی طور پر پارلیمانی سیاست اور آئینی جدوجہد پر مبنی تھی اور بعض وقت عدم تعاون کے نعرے کے باوجود اس کلرۂ امتیاز عدم تشدد تھا۔ لیکن دوسرا ناول بنگال کے ٹریشٹوں ہی کی وہ خون چھاں داستان ہے جو جنگِ دیش میں عصر حاضر کی

بے مثال دہشت ناک پر ختم ہوتی ہے اور وقت کا سب سے بڑا المیہ بن جاتی ہے۔ اس کے باوجود قرۃ العین اس پر ہول نادل میں بھی تاریخ کے ہموار تسلسل کی لکیر قائم رکھتی ہیں اور تسلسل کے درمیان آویزش کے باوجود یہ اتنا بڑا تفرقہ بنائیں ہوئے دیتیں جس سے مختلف نسلیں ایک دوسرے کے لیے بالکل اجنبی ہو جائیں، بلکہ وہ واقعات کی روشنی میں دکھاتی ہیں کہ باغی سے باغی نئی نسل بھی بالآخر اپنی جڑوں کی طرف لوٹتی ہے اور اس طرح ماضی کو جلو میں لے کر مستقبل کی طرف بڑھتی ہے۔ قرۃ العین کا تاریخ انسانی کے بارے میں یہ رویہ ان کے تصورِ وقت پر مبنی ہے جو ترقی و پیش قدمی کے باوجود لغوی طور پر گردشِ ایام اور رد کا تصور ہے اور ماضی و حال و مستقبل کی اس جامعیت پر مشتمل ہے جس کی طرف ایک اشارہ ان کے محبوب شاعر اقبال نے کیا ہے:

تیرے شبِ دروز کی اور حقیقت ہے کیا
ایک زلزلے کی روح جس میں نہ دن ہے نہ رات

(مسجدِ قرطبہ۔ بال جبریل)

وقت کا یہی تصورِ پرانی باغی خاتون دیپالی سرکار سے نئی باغی لڑکی ناصرہ خرم السحر کو نادل کے آخری حصے میں کہلواتا ہے:

”کل کے باغی آج کے اسٹیبلشمنٹ میں شامل ہو چکے ہیں۔ تم آج کی باغی ہو۔ ممکن ہے تم کل کے اسٹیبلشمنٹ میں شامل ہو جاؤ“ (ص ۳۳)

یہی دیپالی جب رشتہ جیتنے کی ایک نوجوان طالبہ اور زیر زمین کام کرنے والی باغی لڑکی تھی تو سوچتی تھی:

”کیا ایک ایک قدم ایک ایک حرکت پہلے سے مقدر ہے یا محض حادثہ کا نتیجہ ہے“

اقتصادی سماجیاتی تاریخی عوامل۔ ۹۔“ (ص ۹۴)

خاتمہ بابِ پردہ ایک بڑا گہرا نکتہ اٹھاتی ہے:

”اٹھو دیپالی۔ وہ اکثر چوبیس گھنٹے وقت کے اندرونی سفر میں خود سے کبھی رہتی۔ اٹھو۔

اب یہ کام کرنا ہے۔ اب یہاں سے جانا ہے۔ اب یہ پڑھنا ہے۔ اب اس سے بات کرنی

ہے تھکومت“ (ایضاً)

”وقت کے اندرونی سفر“ کی بات نہایت خیال مانع ہے اور جب ایک نوجوان طالبہ علم، بہت زیادہ شخصی تجربہ و تفکر سے پہلے، فطری طور پر اس طرح محسوس کرتی ہے تو نادل نگار کا اس کے

احساسِ وقت پر تبصرہ۔ معصوم معلوم ہوتے لگتا ہے، اس لیے کہ بے ساختہ اند فطر کا ہے، دل کی آواز اور ضمیر کی صحت ہے۔ اس تبصرے کے مطابق وقت ہر انسان کی شخصیت کا جز بنا جاتا ہے۔ اور اس کے وجود کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ وقت کے اس داخلی تصور میں 'مقدور' اور 'عادتے' کے درمیان تفرق ختم ہو جاتی ہے اور جو کچھ وقت کے نام پر ردہ جاتا ہے وہ صرف ہر فرد کا اپنا عمل ہے، وقت کا اندرونی سفر انسان کی اپنی حرکت کے سوا کچھ نہیں۔ خودی کی بلندی کی یہی وجہ تدبیر ہے جسے اقبال خدا کی تقدیر کا مترادف قرار دیتے ہیں۔ تقدیر و تدبیر کی اس ہم آہنگی کی بہت ہی لطیف اور معنی خیز تشریح بال جبریل کی ایک نظم 'روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے' کے آخری تین بندوں میں مسلسل ٹیپ کے مصرعوں کی ترتیب سے ہوتی ہے:

تعمیر خودی کر، اثر آہ رسا دیکھ!

اے پیکرِ گل، کوششِ بیم کی جزا دیکھ!

ہے لاکھ تقدیر جہاں تیرا رضا دیکھ

دیپالی کے تیز احساس کو ایک عورت کی چھٹی حس بھی کہا جاسکتا ہے۔ اس جس کو زبان بھی ایک خاتون ناول نگار ہی دیتی ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ یہ ناول نگار ایک شاعر سے متاثر ہے۔ زیرِ نظر ناول میں خواتین کی تیزی احساس اور شدت جذبہ کا اندازہ مس رودی بنر جی اور سولیڈرٹی، کے باب میں روزی کے اس چھوٹے سے پراسرار بیان سے ہوتا ہے:

"میں اور دیپالی خوش قسمت ہیں کہ ہمارے پاس سولیڈرٹی موجود ہے جو ہمارے ذاتی اور جذباتی مسائل سلجھانے میں ہماری مدد کرے گی" (صفحہ ۹)

ایک دہشت پسند انقلابی تنظیم ایک خاتون کے طوا و دماغ میں اس وجہ سے پس گئی ہے کہ وہ اعلیٰ نظریاتی امور سے بڑھ کر اپنے "ذاتی اور جذباتی مسائل" بھی اسی سے سلجھانے کی توقع کرتی ہے۔ روزی کا کردار ہمیں اینگلو انڈین، کریجن اور ہندوستان کے انگریزوں کی یاد دلاتا ہے اور ناول کے عمل میں ان کی مخصوص زندگی تک پہنچا بھی دیتا ہے، چارلس بارلو، بنگال سولٹین، کا باب خاص کر اس سلسلے میں لائقِ مطالعہ ہے، سرائیڈورڈ سے لے کر نوجوان رچرڈنگ ساسے بارلو خاندان کی جو سرگزشت ناول نگار نے ہمیں سنائی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ حاکم اور نوآباد سامراجی ہونے کے باوجود انگریزوں کو بھی ہندوستان سے ایک الفت ہو گئی تھی اور وہ اس ملک کی ترقی کے خواہاں تھے۔ جو لوگ تحریک آزادی کے دہشت پسند بازو کی زیر زمین تخریبی سرگرمیوں کا نشانہ تھے ان کا اتنا ہمدردانہ مطالعہ عدم تشدد کے کسی نیم بحث فلسفے کی بجائے ایک تہذیبی تصور کے تحت کیا گیا ہے۔ ہندوستان کے جدید معاشرے کے باب کی جگہ پر یہ

قرۃ العین انگریزوں کو مشترک و مخلوط ہندوستانی کلچر کا ایک جزو دیکھتی سمجھتی ہیں اور اپنے ابتدائی انسانوں اور نادلوں سے، آگ کا دیہ یا تنک ان کا مادی حیثیت سے پیش کرتی رہی ہیں۔ وہ خود فی الواقع اسی کلچر کی پیداوار ہیں اور اس کے انگریزی عنصر سے بہت زیادہ متاثر ہیں۔ اس تاثر سے ان کے تہذیبی لفظ نظر میں جہاں ایک وسعت پیدا ہوتی ہے وہیں کچھ ڈھیلا پن بھی آجاتا ہے، اس لیے کہ ذہانت کے باوجود ان کا ذہن بہت محکم نہیں، وہ فلسفے کی بات قصوف کے بغیر نہیں کر سکتیں۔ ممکن ہے ان کی یہ رقت ایک عہد سے نازک احساسات کے سبب ہو، مگر اس سے ان کے فن کی ذہنی قوت کم ہو جاتی ہے یہ ضعیف فکر، تمام روشن خیالوں کے باوجود، انہیں بسا اوقات ضعیف العقیدگی تک پہنچا دیتا ہے اور وہ افکار و خیالات کی بحث کرتے کرتے اساطیر اور ادہام و خرافات کی طرف نہ صرف مایل بلکہ ان میں گم ہو جاتی ہیں اور ان کے ساتھ ساتھ قاری بھی انتشار فکر اور پراگندگی خیال میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اس صحت حال سے جو ابہام پیدا ہوتا ہے وہ اشتباہ کی حد تک گم راہ کن ہے۔ قرۃ العین حیدر کے اسرار و نوز و خودی کے ہیں نہ بے خودی کے، وہ صرف قلت فکر اور کمزور دماغی کے نتائج ہیں۔ وہ اس نکتے کو سمجھنے سے قاصر ہیں کہ بحیثیت انسان انگریزوں یا مسیحیوں کے ساتھ ہمدردی اور ان کا احترام ایک بات ہے اور ان کے انداز فکر اور طرز معاشرت کی طرف رغبت بالکل دوسری بات قرۃ العین کے میلان میں یہ رغبت بہت واضح ہے۔ اس سے قصے میں یقیناً کچھ دل چسپی پیدا ہو جاتی ہے اور ایک اجنبی معاشرت کا قریبی مطالعہ بھی ہو جاتا ہے۔ مگر پھر اجنبی عنصر سے اتنا انس ہو جاتا ہے کہ آدمی کانفس دو لخت (AMBIVALENT) ہو جاتا ہے اور اس کی روح میں ایک شکاف (SCHISM) پڑ جاتا ہے۔ ممکن ہے خود قرۃ العین یہ سمجھتی ہوں کہ انھوں نے اپنے احساس (SENSIBILITY) کو مختلف عناصر کی مکمل ترکیب سے یک جہت (INTEGRATED) کر لیا ہے۔ مگر فی الواقع ایسا نہیں ہے۔ وہ انتشار احساس (DISSOCIATION OF SENSIBILITY) کا بڑی طرح شکار ہیں۔ اس انتشار کے نمونے ناول میں ہندو و مذہبی عقاید و ادہام کی فرداوی میں بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ موضوع کی رعایت اور ترتیب مابراکی ضرورت سے بہت آگے بڑھ کر ناول نگار نے بنگال کے ہندو اساطیر کو جوں کا توں قبول کر لیا ہے۔ چنانچہ آگ کا دربا، میں جو اساطیر و ادہام بیشتر ذہنی سطح پر تھے وہ آخر شب کے ہمسفر میں روحانی اور جذباتی وجود کا حصہ بن گئے ہیں اور پورے ناول کی ایک اساطیری فضا تیار کرتے ہیں۔ یہ بات واقفیت ہمدردی اور احترام سے بہت آگے بڑھ کر حسیت، ہم آہنگی اور انضمام تک پہنچ جاتی ہے۔ یقیناً یہ ایک شعوری تبدیلی بھی ہے اور قرۃ العین کا تصور تہذیب ایسا ہی کچھ ہے۔

مگر قابلِ غور بحث یہ ہے کہ اس تصور میں تفکر کی بجائے تاثیر، اور اک کے بجائے احساس اور عقل کی بجائے جذبے کی کار فرمائی ہے۔ اپنے مخلوط کلچر کے نمایندہ کرداروں کے ساتھ قرۃ العین کی ذہنی و قلبی وابستگی کا راز یہی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ اصلاً عادات و اطوار کی سطح پر ایک ایسی تہذیب سے وابستہ ہیں جو انہیں خاندانی ورثے سے زیادہ ماحول کے اثر سے ملتی ہے۔ چنانچہ اس تہذیب کے افکار و اقدار پر ان کے سارے تبصرے انفعالی ہیں۔ ان کے فن پر اپنے دور اور ماحول کی زوال پذیر معاشرت کا عکس ہے اور اس میں شک نہیں کہ وہ بہت اچھی عکاس ہیں۔ اسی لیے ان کی اخلاقیات بھی روایتی ہیں اور اپنی کوئی محکم نظر یا نئی اساس نہیں رکھتیں۔ ناول و آخر شب کے ہمسفر کے بعض اہم کرداروں کی خفیہ انقلابی سرگرمیوں کے ساتھ ساتھ ان کے خفیہ معنی تعلقات اسی روایتی اخلاقیات کے دیوالیہ پن کا ثبوت ہیں۔ اس سلسلے میں ریحان الدین احمد اور اودمانے کا اسکینڈل اتنا عبرت خیز ہے کہ دیپالی سرکار جیسی آزاد خیال خاتون بھی انگشت بدندان رہ جاتی ہے اور اپنے ٹبروں کی انسانی کمزوری سے بیزار ہو جاتی ہے۔

پریشانی افکار سے قطع نظر آخر شب کے ہمسفر کی فنی ہیئت کا ڈھانچہ بہت مضبوط اور دلکش ہے اگرچہ ارتقائے مابرا کی راست روی کے باوجود جلدی طور سے کچھ علامتی جھٹکے قصے کی رفتار کو گتے ہیں۔ اور جابجا متعدد کرداروں کے ذہن میں شعور کی رو بھی چلتی نظر آتی ہے۔ بہر حال تکنیک کی چند تبدیلیاں ناول کے عام بیانیہ ہیئت پر کوئی ایسا اثر نہیں ڈالتیں جس سے ترتیب مابرا میں کوئی انحراف یا تنظیم قصہ میں کوئی اختلال واقع ہو۔ یہ تبدیلیاں فی الواقع داستان کے تیز و دوچارے میں کھپ جاتی ہیں اور اس کی خوب صورتی میں کچھ اضافہ کرتی ہیں، اس لیے کہ موضوع کے مطابق ہیں۔ مثال کے طور پر مسلسل تین بابوں کے علامتی عنوانات، پھر ان کے بیانات ملاحظہ ہوں:

گوڑ ملہار، میگھ رنجی راگنی، بھیرنی کا خواب

ان ابواب کے فوراً بعد چوتھا باب بھی جس کا عنوان ”ہرے بگل کا آئندہ کان“ ہے اس میں اس زمین کے اثرات اور اساطیرے بھرا ہوا ہے جس پر ناول کا مرکزی عمل واقع ہوتا ہے۔ ایک باب ”رونگیلا ناکر مانجھی“ پورا کا پورا مکالمہ ہے اور ناول کے اندر گویا ایک ایکٹ اور ایک سین کا چھوٹا سا ڈرامہ ہے۔ اس سے بھی ناول کی تکنیک میں ایک گوشہ سانکتا ہے۔ اسی طرح ہنکری کا ناکہ بالکل چھوٹا سا، ناول کا مختصر ترین باب، ایک صفحے سے بھی کم پر ایک معمولی سے ذاتی خط کی شکل میں ہے اور صرف اس کا عنوان جنگ کے ایک عام واقعے کو اساطیری مفہوم دیتا ہے۔ اس سے متصل گڈلک

ڈائری، روزنامہ، نوٹس ہی کے ایک مختصر تعارفی نوٹ کے ساتھ ایک نام تمام ڈائری کے اندراجات پر مشتمل ہے اور اس میں کئی بار ڈیر ڈائری، میاڈیر گڈ لک ڈائری سے خطاب کیا گیا ہے جو شعور کی رو کی طرح ایک قسم کی خود کلامی ہے۔ اس کے بعد کا باب 'شہزاد کرشنا بلوٹ'، پورا کا پورا امراسلہ ہے۔ آخری باب 'بھیر وراگ'، ایک چھوٹا سا سفرنامہ یا پلورٹاڈ ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ آخر شب کے ہم سفر، میں بیان قصہ کے متنوع طریقوں کو ملا کر ایک وسیع و مرکب ہیئت میں سمودیا گیا ہے اور ارتقاء نے ماجرا کا کوئی مؤثر اصل تکنیک کے سانچے کو توڑنا نہیں، صرف کچھ پھیلا دیتا ہے یقیناً یہ تکنیک کی ایک پے چیدہ قماش ہے، لیکن نویدہ یا پراگندہ نہیں ہے اس کے سب پہلو ایک دوسرے سے ہم آہنگ انداز ایک کئی ہیئت میں مربوط ہیں۔ یہ تفرع، پے چیدی اور باہیدی 'آگ کا دریا' میں جنیں ہے! آخر شب کے ہم سفر، میں قرۃ العین نے بیان قصہ کے ذریعہ بہ نزع جلووں سے ایک منظر آراستہ کیا ہے، جو یقیناً خوش منظر ہے، اس لیے کہ جلوے رنگارنگ ہونے کے ساتھ ساتھ ہم آہنگ ہیں۔

"آخر شب کے ہم سفر، میں تاریخی، معاشرتی، سیاسی و معاشی، نظریاتی و انتہائی اور روحانی جاسوسی عناصر ہم آمیز ہو کر ایک ایسے قصے کی ترتیب کا سامان کرتے ہیں جو معلومات سے پُر افکار سے مملو اور جذبات سے لب ریز ہے۔ اس میں قدرت کے شمن کے ساتھ ساتھ دل انسان کا شمن بھی ہے اور جمال کے پہلو بہ پہلو جمال کے نظارے بھی کہیں لطافت ہے، کہیں صلابت، ایک طرف نور و نغمہ ہے دوسری طرف جنگ و جدال۔ اسی لیے یہ ناول مختلف مذاق کے قارئین کو مختلف سطحوں پر متاثر کرتا ہے۔ اس کا پیمانہ فن یقیناً 'آگ کا دریا' سے زیادہ وسیع ہے، خواہ خالص فکر میں پہلے ناول کا مقام جو بھی ہو۔"

کارِ جہاں دراز ہے

کارِ جہاں دراز ہے کا حصہ اول ۱۹۷۷ء میں اور حصہ دوم ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا۔ دونوں حصوں میں کتنا زراستان سے پہلے اقبال کا یہ شعر جس سے کتاب کا عنوان ماخوذ ہے دیکھا ہے:
 بارغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں
 کارِ جہاں دراز ہے اب میرا انتظار کر

یہ بال جبریل کی تیسری غزل کا یہ حصہ شعر ہے۔ یہی شعر گویا پھیل کر ۴۸۰ اور ۳۵۹ یعنی دونوں حصے ملا کر ۸۳۹ صفحات کا ایک تخلیقی کارنامہ بن جاتا ہے۔ پہلے حصے پر مصنف نے جو ایک قسم کا نہایت مختصر پیش لفظ لکھا ہے اس میں انھوں نے اسے اپنے بھائی کی ہونہار اولاد کے نام مسنون کر کے بعد اظہار خیال کیا ہے:

”اکیسویں صدی زیادہ دور نہیں۔ یہ بچے اور بچیاں آزاد دی کے بعد پیدا ہونے والی اس نسل میں شامل ہیں جو کارِ جہاں منجھال چکی ہے یا سمجھانے والی ہے۔ ہم لوگوں نے اور ہم سے پہلے والوں نے دنیا کو اپنے اپنے وقت کے لحاظ سے اور اپنی نظروں سے دیکھا تھا۔ یہ نئے لوگ اکیسویں صدی میں پرنسز کز تاریخی محال کو شاید ہم سے بہتر طور پر سمجھ سکیں۔“

دوسرے حصے پر اے کو باہ کے عنوان سے جو پیش لفظ ہے اس کی حسب ذیل سطر کی لفظی مفاہیم ہیں:
 ”جلد اول کی طرح جلد دوم میں اس سوانحی عمرانی داستان کے متعدد ذکر وادول کی تفسیر و تشریح کی جا رہی ہیں کہ پچھلے حصے کی شخصیتوں کے مانند یہ بھی یادگار زمانہ لوگ ہیں۔ میں نے ان کو اس زیر تفصیلت لڑکچی کی سوچنا دی۔ جواب آ یا۔ آپ اب تک لکھے جا رہی ہیں حالانکہ آپ کو بار بار مشورہ کیا کہ نہ منہ بگ و منہ بگ کرتی رہیں۔ یہ جواب اعلیٰ کے اسموں کی غلطی سے لکھا گیا۔“

کی نسبت بھیجی رہتی ہیں ان سے آپ کو کبھی کوئی فائدہ نہ ہوا اور بہت سے بڑے حوصلے کے فیوض ہوئے

یا جنجھلائے۔ کیونکہ دھویں کی اشکال بدل جاتی ہیں۔“

بقراط سہارے اور پینل، اصلی سیرس بقراط تھے اور ہمیشہ کے قنوطی کیوں کہ الفاظ اگر وصول
ہیں تو کہیں بھی ہیں.....

برادر موش سے یہ بھی ملتا ہے۔ اپنی سیٹائی کو شاعری اور سحر کے ساتھ بیان کرو اور دوسروں کی
سنو کیونکہ ان کے پاس بھی ان کی کہانی موجود ہے۔ اور یاد کو کہ زمین کی گھاس اور آسمان کے
ورزشاں ستاروں کی طرح ہم ہی کائنات کے بچے ہو اور چاہے تمہاری سمجھ میں یہ بات نہ لگے مگر
کائنات متواتر اور ہمہ گیر اپنے اسرار کشف کر رہی ہے اور اپنی تمام ہیرو گویوں اور گفتگوؤں کے
باوجود دنیا بڑی خوب صورت جگہ ہے۔

کدوش۔ کدوش۔ کدوش
قدوس۔ قدوس۔ قدوس
سینکیش۔ سینکیش۔ سینکیش

دوسرے حصے کے خاتمے پر دریا نور و معنی کا گیت کے عنوان سے مستعار رقم نازل ہیں،

”دوستو! جلد اول میں ۱۹۴۷ء تک کی داستان تاجیک شہزاد افسانہ خواں نے میڈیکل
مورخ کا مثنوی تذکرہ نگار، درباری وقائع نویس فیوڈل داستان گو، وکٹورین ناولسٹ سیاسی

کالم نویس اور اردو افسانہ نگار کے روپ میں آکر آپ کو سنائی۔“

۱۹۴۸ء سے ۱۹۷۸ء تک کا قسط اپنا اور پاکستانی رشتے داروں اور دوستوں کا جلد دوم
میں رقم کیا گیا۔ جلد سوم میں ۱۹۷۲ء سے تا دم تحریر داستان کشور ہند، یہاں کے اعتراف اور
اجاب کی اوپر والے اسٹیج ڈائریکٹر نے اگر چاہا تو پیش کی جاوے گی۔

جب کہ ان میں امریکن کا ڈگریل اپنی اوکے کے متعلق

میڈیکل آیا تھا۔ ناچیز کو اسی طرح مخاطب کیا جانے لگا تھا۔ گونا گوں ایڈیوینچر کے انتقام
پر وائیلڈ ویسٹ کی روایت کے مطابق کارڈرگل گھوڑے پر سوار گیار بجائی ٹیکہ کی کلر شفق
میں چلی جاتی ہے یا پھر پرنسٹن کی کٹر بری کی مسست کلام ملگرم۔ یا میر محمد تقی کی سراسے
نہور کا بھاٹ داستان ساز یا شہر ترندے باہر چنچن پر فکر کی کشتی نازک رواں اور
دربار دربار، یم بریم گھومنے والا تاجک شہزاد قسط خوال عود اٹھا کر“

مستفہ کے اپنے بیان کے مطابق ان کی تین حصوں کی کتاب مٹریجی (جن سے مستفہ عام پر آئے ہیں) ایک سو انجی ڈرائی داستان ہے جس کے گونا گوں ایڈوچر (اور دوسرے ہیرو) نے اپنے اپنے کردار و افکار و تاجیک نثر اور افسانہ خواں یا میڈیول مورخ یا مصوفی مذکورہ نگار یا درباری یا قریبی یا قریب ڈول داستان گویا کوثرین ناولسٹ یا سیاہو کو نام نویس یا درو افسانہ نگار یا مخبر پڑھنی کسٹری کی سمیت کام پلگرم، انگریزی شاعر چاسر کے کسٹری ٹیلر، نیسا یا میر قمر کی سرانے ہنڈو کا بھاٹ داستان یا شہر ترند سے باہر جنوں پر فکر کی کشتی نازک رواں یا دریاہ دریاہیم یہ ہم گھومنے والا تاجیک نثر اور قصہ خواں خود اٹھا کر ہے، بلکہ یہ سب کچھ ہے کبھی یہ اور کبھی وہ یہاں تک کہ بہت ہی ڈرامائی اور سرسراہروانی انداز میں امریکہ کے وائیلڈ ویسٹ کی گھڑ سوار کاڈرل، جو ہر دم کے غائب برنگار بجائی ٹیکنی کو شفق میں چلی جاتی ہے، کار جہاں دراز ہے کی صدیوں پہ پھیلی ہوئی داستان حیات بیان کرتے ہوئے قرۃ العین جیہ گویا اپنے آپ کو ان سب شکلوں میں دیکھتی ہیں جن کا ذکر انھوں نے خود کیلئے یہ سب شکلیں فن افسانہ نگاری کے ارتقائی مراحل سے بھی وابستہ ہو سکتی ہیں اور فن کے مختلف طریقوں کی نشاں دہی بھی ان سے ہوتی ہے۔ ان شکلوں میں تاجیک نثر اور افسانہ خواں یا قصہ خواں کی تصویر قرۃ العین کی اصلیت پر تاکید کی نشان لگاتی ہے اور اسی اصلیت کے سبب تاجیک نثر اور قصہ خواں کے 'عود' اور وائیلڈ ویسٹ کی کاڈرل کے گٹار میں معنوی طور پر ایک اشتراک ہے۔ اسی طرح اول الذکر دریاہ دریاہیم بہیم گھومتا ہے تو ثانی الذکر ٹیکنی کو شفق میں اپنی ہم جوئی کا خاتمہ کرتی ہے۔ دونوں تصویروں میں ایک فطرت پسند سیاح کی روح کام کر رہی ہے۔ یہ روح قرۃ العین کے وجود کا اشاریہ ہے، اس میں فکر کی کشتی نازک کا عنصر بہت ہی سادہ ہے۔

"اپنی چھائی کو شانتی اور صراحت کے ساتھ بیان کرو اور دوسروں کی سنو، کیوں کہ ان کے پاس بھی ان کی کہانی موجود ہے اور یاد رکھو کہ زمین کی گاس اور آسمان کے درخشاں ستاروں کی طرح تم بھی کائنات کے بچے ہو اور چلے تمہاری سمجھ میں یہ بات نہ آئے مگر کائنات متواتر اور پیچیدہ اپنے اسرار منکشف کر رہی ہے اور اپنی تمام ہود گویوں اور کلفتوں کے باوجود دنیا بڑی خوب صورت جگہ ہے۔"

(پیش لفظ جلد دوم کار جہاں دراز ہے)

"کائنات متواتر اور پیچیدہ اپنے اسرار منکشف کر رہی ہے۔ یہ نکتہ ارتقا اقبال نے بکین ہی میں قرۃ العین کو بتا دیا تھا اور انھوں نے اسے اپنے ذہن کی گرد میں باقاعدہ لیا تھا۔ بعد میں تعلیم و مطالعہ اور مشاہدہ و تجربہ نے بھی اسی نکتے کی توثیق کی۔ لیکن حسن مزاج کے باوجود اور ایک ترقی پسند انداز رجائیت کے باوجود

قرۃ العین کا احساسِ حزن ان سے زیادہ قریب صورت جگہ پر پہلوانے کے ساتھ ساتھ اپنی تمام بیہودگیوں اور کلفتوں کے باوجود کا تلخ و تند فقرہ بھی کہلوانا ہے جو چٹکی کھانا ہے کہ قرۃ العین کے ذاتی فکر کی سطحیت بلند نہیں صرف شخصی و غیبیاتی ہے۔ اصولی اور کائناتی نہیں۔ انھوں نے پڑھا بہت کچھ ہے مگر اپنے انفرادی تجربے و احساس سے آگے بڑھ کر سمجھنے کی کوشش بہت ہی کم کی ہے۔ اسی لیے ان کا سارا فلسفہ ایک نیم بچت تصوف میں گم ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اگر وہ معمولی عقل عام سے آگے بڑھ کر سوچنے کی زحمت گوارا کر لیں کہ آخر دنیا بیہودگیوں اور کلفتوں کے باوجود بڑی خوب صورت جگہ کیوں ہے تو انھیں پتہ چلا کہ اس چیز کو وہ بیہودگی اور کلفت سمجھ رہی ہیں وہی دراصل اسے خوب صورت بنا رہی ہے۔ اس لیے کہ اس سے چیز کو وہ بیہودگی اور کلفت معلوم ہوتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ دنیا کے دارالامتحان میں جو کچھ خوب صورت ہے خوب صورتی کی قدر قیمت معلوم ہوتی ہے اور محسوس ہوتا ہے جس کا شک کر اگر قبولِ فعل کی راستی سے ادا وہ بھی ایک آزمائش کی چیز ہے، خالق کائنات کی ایک نعمت ہے جس کا شک کر اگر قبولِ فعل کی راستی سے ادا نہیں کیا گیا تو وہ ایک فتنہ بن سکتی ہے۔ اس احساسِ حقیقت کے بعد دنیا کی آزمائشوں کو بیہودگیوں اور کلفتوں قرار دینے کی جتنی جھلاہٹ سرزد نہیں ہوتی بلکہ انھیں صرتِ ذہن و خیال کے لیے ایک چیلنج اور تعمیر میرت، نیز ارتقاء کے شخصیت کا ایک زبردست عامل تصور کیا جاتا۔ یہ حکمت کی بات ہوتی جو خود غیر کثیر ہے اس لیے کہ غیر کثیر کا سرچشمہ ہے۔ یہ حکیمانہ خبری زندگی میں حسن و صداقت کا معیار ہے اور تمام انقلابات زمانہ میں صلاح و فلاح کا ضامن ہے۔ قرۃ العین کے پاس اس معیار اور ضمانت کی کمی ہے، اس لیے کہ وہ محض آزاد خیال ہیں کسی معینی نظریہ حیات کی پابند نہیں۔ ان کے عقائد واضح نہیں۔ غالباً نظریے اور عقائد کی انھیں فکری نہیں جیسے حاضر کے دانشوروں کے اس انبوہ میں وہ بھی شامل ہیں جو فقط عصرِ حیات اور تاریخی احساس وغیرہ کو اپنا مسلح نظریہ بنائے ہوئے ہے۔ اسی مسلح نظر کا افرازِ کارِ جہاں دلائل ہے کے جہتِ اول پر مصنفہ کے بیش لفظ کے اس بیان میں ہے :

”ہم لوگوں نے اللہ ہم سے پہلے والوں نے دنیا کو اپنے اپنے وقت کے لحاظ سے اور اپنی نظروں سے دیکھا تھا۔ یہ نئے لوگ اکیسویں صدی میں پہنچ کر تاریخی عوامل کو تسلیم سے بڑھ کر پہنچ کر یہ ارتدیدی کوترقی تصور کرنے کا نقطہ نظر ہے اور اس کا مفہوم یہ ہے کہ جس طرح بیسویں صدی کے انسانوں نے تاریخی عوامل کو قبل کے انسانوں سے بہتر طور پر سمجھا تھا اسی طرح اب شاید ان کے بعد اکیسویں صدی والے ان سے بھی بہتر سمجھ سکیں گے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کیا بیسویں صدی والوں نے تاریخی عوامل کو قبل والوں سے بہتر سمجھا ہے؟ اگر اس سوال کا جواب اثبات میں ہو تو یہ خود قرۃ العین جیسا کہ تلاشِ ماضی سے متصادم ہوگا۔ آخر کیوں وہ گذرے ہوئے نزل

کی تہذیبی قدروں کے فراق میں اتنی حسرت زدہ ہیں، یہاں تک کہ حسرت کی اس غلش میں انھوں نے
 جہاں جڑ ہے، جیسی طویل سوانحی عمرانی داستان رقم کر دی ہے؟ یہ داستان اقبال کے اس شعر کی تفسیر کے سوا کیا ہے؟
 میں کہ مری غزل میں ہے آتشِ رفته کا سراغ
 میری تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو (ازوق و فوق۔ بال جبریل)

داستان کی جلد دوم کے آخری باب کے تیسرے حصے کی سرخی یوں ہے:
 تیسرے شمس، اور ذرا کی اور حقیقت ہے کیا
 یہ اقبال کی مسجدِ قرطبہ کے پہلے بند کے چھٹے شعر کا مصرعہ اول ہے اور اس کا دوسرا مصرعہ یہ ہے:
 ایک زمانے کی روحیں میں نہ دن ہے نہ رات

وقت کا یہ تصور عقل و فہم کے معاملے میں بیسیوں اور اکیسویں کی تمیز نہیں کرتا، بلکہ ایک جاودا
 افاقیت کا اصول پیش کرتا ہے جس کا معیار ”پیمانہ امروز و فردا“ نہیں۔ ایک بنیادی حقیقت ہے جو ہر دور میں
 یہ بحال طور پر موجود رہی ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ہر انسان کی اس صداقت تک رسائی نہیں۔ یہ صداقت صرف
 الراستخون فی العلم (پختہ علم رکھنے والوں کو میسر آتی ہے) علمِ عصرِ حاضر کے تشکیک پسند مفکرین کے بالکل برخلاف
 یقین سے حاصل ہوتا ہے۔ بے یقینی سے نہیں۔ شک ظاہر ہے کہ ظلم کا اصلاً و عملاً منافی ہے اور محض ظلم و
 تحقین پیدا کرتا ہے۔

بہر حال دیکھ جہاں دراز ہے، ایک اوپر والے اسٹیج ڈائرکٹر کا ذکر دوسرے حصے کے خاتمے پر
 کرتا ہے، مگر یہ بڑی مبہم سی بات ہے اور اس میں ایک قسم کی کلیانہ جبریت (CYNICAL DETERMINE)
 کا شاہد بھی ہے۔ لہذا اسے کسی یقین کا حامل تصور کرنا مشکل ہے۔ یہ ضرور ہے کہ قرعہ السین اپنے آپ
 کو قنوطی (PESSIMIST) کہلاتا پسند نہیں کریں اور اپنے کسی عزیز یا دوست کو اور بحال ’اصلی‘ سیریس
 بغراط اور ہمیشہ کے قنوطی قرار دیں اور خود فرمائی ہیں کہ الفاظ اگر دھواں ہیں تو کہیں بھی ہیں (ملاحظہ ہو
 کتاب کے دوسرے حصے کا پیش لفظ) اے لویا، لیکن یہ شعاع امید زیادہ سے زیادہ ایک مجرور جانیت
 ہے اور اس سے مطلق و مبہم ترقی پسندی کے ہوا کوئی نتیجہ نہیں نکلتا۔ قدوس۔ قدوس۔ قدوس کے آخری
 الفاظ بھی کہوش اور سینکٹس کے ساتھ مل کر ہمراہ دوست کے صوفیانہ اسرار سے آگے نہیں بڑھتے۔

اس تجزیہ انکار کے بعد جب ہم زیرِ نظر کتاب کی فنی نوعیت و اہمیت پر غور کرتے ہیں تو محسوس ہوتا
 ہے کہ اس کی حقیقت یا کردار کا تعین آسان نہیں۔ مصنفہ خود اسے سوانحی عمرانی داستان کہتی ہیں اور واقعہ یہ
 ہے کہ ان کے اس قول سے ہمارا کام بظاہر آسان ہوتا نظر آتا ہے۔ اس لیے کہ اس کتاب کے نہ تو سوانحی

عمرانی ہونے میں شبہ ہے، نہ داستان پہرے میں۔ یقیناً بڑی دلچسپ داستان ہے اور اس کا مضمون مصنف کے آباؤ اجداد اور خود موصوفہ کی عمرانی سوانح ہے۔ اس لیے کہ ایک خاندان کی سوانح اور اور مالک کی عمرانی تاریخ کے بھرپور تناظر میں تحریر کی گئی ہے لیکن بہر حال یہ ایک واقعاتی کہانی ہے اور اسی اعتبار سے ایک سچائی ہے جو شائعی اور صراحت کے ساتھ بیان کی گئی ہے (ملاحظہ ہو دوسرے حصے کا پیش لفظ)۔

اس کہانی میں ایک کایناتی جہت کی طرف بھی اشارہ ہے :

”اور یاد رکھو کہ زمین کی گھاس اور آسمان کے درخشاں ستاروں کی طرح تم بھی کائنات کے

پچھے ہوئے“ (پیش لفظ جلد دوم)

اس یاد دہانی سے عمرانی تاریخ میں آفاقیت کا رخ ابھر رہا ہے :

”اپنی سچائی کو شائعی اور صراحت کے ساتھ بیان کرو اور دوسروں کی سُنو کیوں کہ ان کے پاس بھی ان کی کہانی موجود ہے“ (ایضاً)

ہر چیز اضافی ہے اور تہذیب انسانی افراد و اقوام کے باہمی التفات و احترام اور اشتراک و تعاون پر مبنی ہے۔ اس طرح ایک فرد اور اس کے خاندان کی سوانحی عمرانی داستان افسانہ حیات کی ایک شاخ ہے۔

لہذا اس افسانہ و داستان کو مصنفی طور پر ناول کیوں نہ کہا جائے۔

اس نئی سوال کے جواب کا تجسس کرتے ہوئے سب سے پہلے تو ہمارے سامنے مصنف کے کتاب کا طریقہ کار آتا ہے۔ انھوں نے جلد اول کا جو تعارف بہ علم خود لکھا ہے اس میں اپنے مخصوص انداز سے کچھ عمرانی نکات درج کیے ہیں اور کم ترین وقائع نویسی کی حیثیت سے گویا چند دستاویزی حقائق کا اندراج علمی طور پر کیا ہے لیکن تمام حقائق کے باوجود وہ ایک عالم محقق یا مورخ کے مقام پر فائز ہونے کے لیے آمادہ نہیں اور شروع ہی میں اپنی مدد کے لیے ”ماتف کو بلا کر ایک تعلیمی اور تخلیقی نفاذ پیدا کرتی ہیں اور اردوے شاہ جہانی کے ان تین گنام ویران میوں کی روداد لکھ ڈالنے کا بیڑا اٹھاتی ہیں۔ اس سلسلے میں وہ اتر کر رہی ہیں :

”مجھے چیزوں کی ابتدا کو جاننے کی ہمیشہ ٹوہ رہی۔“ (ص ۵)

آگے چل کر مصنف اپنی مٹوہ کی جہت کی طرف اشارہ کرتی ہیں :

”تو ان کنندہ روں کے تہہ خانوں میں سے لمفونط اور تاریخ اور تذکرہ وں اور خبروں کے

انبار برآمد ہوئے اور حیرت ہوئی کہ تاریخی وقت سے منسلک عمرانی عربی روایت کے درانام اور واقعات کو دریکار کرنے کے کتنے شائق اور ماہر اور مادی تھے۔“ (ایضاً)

پھر لکھتی ہیں کہ :

”آج تقریباً دس برس ہوتے ہیں کہ اس داستان کے لیے کام کرنا شروع کیا (ایضاً)

یہ گویا ایک تحقیقی منصوبہ (RESEARCH PROJECT) پر کام کرنے کی اطلاع ہے۔ چنانچہ اس کی چند سطروں بعد یہ تحقیقی نکتہ بھی پیش کیا جاتا ہے:

”موجودہ داستان مغربی ایشیائے ہندوستان پہنچ کر اسی عہدِ دلاوری میں شروع ہوتی ہے، لیکن عمرانی لحاظ سے یہ زمانہ اس سے زیادہ اہم ہے کہ اسی وقت سے ہماری مخلوط تہذیب اور زبان و ادب کی داغ بیل پڑنا شروع ہوئی۔“ (ص ۳۱)

اب مخلوط و مشترک ہندوستانی تہذیب کی ایک تاریخی و عمرانی تشریح ملاحظہ ہو:

”جائنا چاہیے کہ شمالی ہند پر تورانی فوجی تسلط کے دورِ اولین میں ترکستان و ایران کے مشائخ اور طبری ایڈ وینچر زائبرہ درانہ یہاں پہنچ رہے تھے اور اس ملک کی فیوڈل راجپوت سوسائٹی تو بالابوری تھی۔ ان غیر محفوظ و متزلزل راجہ میں مسلمان اور ہندو عوام کے لیے ان درویشوں اور ترک اور راجپوت فوجی سرداروں کا طعنے بیرو اور فوک بیرو بننا ناگزیر تھا۔ اس TRAUMATIC عہد کی یاد دیر پا ہے۔“ (ص ۳۱)

”طعنے بیرو“ اور ”فوک بیرو“ کے الفاظ اشارہ کرتے ہیں کہ کتاب کی جہت کیا ہوگی۔ چناں چہ علم انسان کا ایک سائنسی نکتہ ہمارے سامنے آتا ہے:

”رشتہ دہلوی کی اصطلاح میں جس شے کو ”طعنے بیرو“ کہا جاتا ہے۔ زبان و لہجہ اس کا اہم جز ہیں۔ شمال مغربی دو آبے کے لوگوں کی اس طعنے بیرو کی ایک ہلکی سی جھلک شاید آپ کو ایک قصبہ ہنڈور کی کہانی میں نظر آسکے۔ گو یہ کہانی محض قدیم تاریخ اور قصبہ ہنڈور پر مبنی نہیں۔ یہاں کے دشق سے شروع ہو کر دس دس ہوتی ۱۹۷۶ء تک پہنچتی ہے۔“ (ایضاً)

اس کے بعد مصنفہ زیرِ تبصرہ کتاب کو ایک سوانحی ناول قرار دے کر اس کے مختلف اقسام کا ذکر کرتی ہیں اور آخر میں سوانحی ادب کی معنویت و عصریت پر روشنی ڈالتی ہیں:

مغرب میں کسی ادیب یا شاعر کا نام لیجیے۔ ہربرٹ ریڈ ورجینیا وولف۔ شان اویسی ولیم پلورمر اور ہربرٹ سٹوین ایلزبتھ بون اسپیڈر۔ اشرووڈ سارتر۔ سیمون ووبو اور ان کے لکھے ہوئے سوانحی ادب کا انبار آپ کو مل جائے گا۔

اس نوع کی درجنوں تازہ ترین کتابیں ہر مہینے انگلستان اور امریکہ میں چھپ رہی ہیں۔ اجتماعی ناول رائٹرز فوٹ بک اور فیملی ساگا ان کے علاوہ (جہاں ہاں ان اصناف)

ادب پر بہت کم توجہ دینی ہے) بالخصوص خیالی ساکا آج کل انگلستان میں از حد مقبول ہیں کیونکہ وہ ان خیالی ختم ہو چکی ہے۔ ان سویان انقلاب سے پہلے کے اپنے چینی مشترکہ خاندان کا نقشہ کھینچ چکیں۔ امریکہ میں اسٹگنازی یہودی کہتوں کے قصوں کا زور ہے۔ اسکا نازی یہودی اور ایٹلو سیکسن سیجی دونوں متوازی سماج اپنی اپنی گھرج میں مصروف ہیں۔ بازیافت کی یہ کوشش جب معاشرہ متزلزل ہو زیادہ تندہی سے کی جاتی ہے۔ (ص ۱۶)

آخری جملہ قرۃ العین حیدر کے پورے فن کی مخصوص جہت کا اعتراف ہے۔ اس اعتراف کی وضاحت تو شیخ بعد کے اس بیان سے ہوتی ہے :

”ذاتی طور پر میرا بیشتر ادب پرستہ ہیں۔ گمشدہ زمانوں کی تلاش پر مبنی ہے۔“ (ایضاً)

اب زیر نظر سوانحی ناول کی تکنیک اور صنف ادب کے بارے میں بھی مصنف کا بیان پڑھیے :

”جو جن یہ کہانی آگے بڑھتی گئی اس نے میرے لئے ایک ادبی ایلڈ ونچر کی صورت

اختیار کر لی۔ عرصہ ہوا جب رالف ہبل نے مجھ سے کہا تھا کہ مجھے ایک لائف اینڈر

ٹائمز“ قسم کی چیز لکھنا چاہیے۔ اُس وقت اس کتاب کا کوئی تصور میرے ذہن میں نہ

آیا تھا لیکن جب لکھنے بیٹھے تو تکنیک اور صنف ادب آپ سے بپ بن جاتی ہے۔

حقیقت افسانے سے عجیب تر ہے۔ چنانچہ ایک سوانحی ناول۔“ (ایضاً)

”گمشدہ زمانوں کی تلاش“ قرۃ العین حیدر میرے بھی منم خانے سے ہی کرتی رہی ہیں کبھی سفیڈ

فلم دل میں بیٹھ کر اور کبھی آگ کا دریا، میں ڈوب کر

میں کہ مری غزل میں ہے آتش رفتہ کا سرخ

میری تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو

(اقبال: ذوق و شوق — بالی جبریل)

— فانی اسحاق خاکی کی جو یادیں قرۃ العین کے شخصی خاندانی، نسلی اور ملی حافظے میں نقش ہیں اور

ان کے ذہن کی ساری پونجی ہیں ان کی عکاسی کے لئے متعدد ناول اور لاتعداد افسانے لکھ کر بھی جب

لاریغ نہ ہو سکیں تو انھوں نے، کار جہاں دراز، کا خیالی ساکا (FAMILY SAGA) تحریر کرنا شروع

کیا اور ابھی تک اس کی دو جلدیں منظر عام پر آچکی ہیں۔ ان جلدوں کے ساکا، ہونے میں کوئی شبہ

نہیں۔ یقیناً یہ داستان کی طرح پُر اسرار اور دل چسپ ہیں قاری انھیں پڑھتے ہوئے بہیم ایک

عجب شے کے عالم میں رہتا ہے۔ اسے کبھی حیرت ہوتی ہے کبھی مسرت، کبھی حسرت اور ساتھ ساتھ عبرت۔

حزن و الم کا احساس بھی جایجا ہوتا ہے۔ ہر حال میں نیرنگی زمانہ کا طلسم قائم رہتا ہے اور پڑھنے والا واقعات و حادثات کے تسلسل میں پیش کیات کے کرداروں کے ہمراہ زندگی کا سفر طے کرتا ہے۔ ایک سیاح کی طرح حوادث اور مناظر کا مشاہدہ کرتا ہے۔ گردش آیام اور سرگزشت انسان اسے بہت مسرور اور محزون، باری باری سے ایک وقت کرتی ہے۔ اس طرح یہ ساگا، کسی ایک فیملی کی داستان سے بڑھ کر اولادِ آدم بنی نوع انسان کے پورے خاندان کا قصہ ہو جاتا ہے۔ اس میں عمرانیات اور انسانیات کے پہلو پیدا ہو جاتے ہیں۔ اس میں آفاق کی آیات کا جلوہ نظر آتا ہے۔ یہ جلوہ عام محدود و بڑا ہوتا ہے جہاں رودادوں میں کی نگاہ محدود ہونے لگتی ہے۔ یہ تجدید بھی بیانات کی حد تک ہے، اور دستورات و اشارات کی حد بندی نہ تو مصنف کر سکتا ہے نہ اس کا قاری۔ یہ تخیل کا کرشمہ ہے اور قاری کے معمولی ذہن سے بھی آگے بڑھ کر دیکھا جاتا ہے۔ کاریہاں دراز ہے، میں تخیل کی یہ کار فرمائی بہت زیادہ ہے، اور نہ اگر مصنف نے فقط دستاویزات کی وقائع نویسی پر اکتفا کی ہوتی تو ہم زیادہ سے زیادہ اسے سوانحی ادب کے طاق پر رکھ کر اس سے فارغ ہو جاتے، لیکن یہ ادبی ایڈونچر، ایک خاص گوشے سے صدیوں کے لافٹ اینڈ ٹائمر کی تصویر کشی کرتا ہے اور آیام عرب سے آگے بڑھ کر آیام انسان کا مرقع پیش کرتا ہے۔ چنانچہ ایک سوانحی ناول ہے۔

لیکن قرۃ العین حیدر کا یہ بیان صحیح نہیں کہ جب لکھنے بیٹھے تو تکنیک اور صنف ادب آپ سے آپ من جاتی ہے۔ تکنیک اور صنف ادب سمجھی آپ سے آپ نہیں بنتی۔ چیخ کہ جو فن کار کسی صنف یا تکنیک کا موجد سمجھا جاتا ہے اس کا بھی بیانی عمل اس خود کار طریقے سے سرزد نہیں ہوتا، وہ بھی کچھ سوچ سمجھ کر اپنے خیالات کے اظہار کو ایک معین واضح، قابل فہم اور موثر شکل دیتا ہے جب کہ واقعہ یہ ہے کہ کوئی تکنیک اور صنف دفعۃً ایجاد نہیں ہوتی، بتدریج ترقی کرتی ہے اور اس ترقی میں تلاش خراش کا عمل جاری رہتا ہے جس میں قصد و ارادہ اور منصوبہ و تنظیم کے عناصر شامل ہوتے ہیں۔ قرۃ العین تو بہر حال کسی صنف یا تکنیک کی موجد نہیں ہیں، جب وہ زیر نظر تصنیف کو 'سوانحی ناول' کہتی ہیں تو سوانح اور ناول ان کے بہت قبل سے تحریر کیے جاتے رہے ہیں، اردو اور انگریزی وغیرہ سبھی زبانوں میں۔ جہاں تک سوانح اور ناول کے مرکب سوانحی ناول کا تعلق ہے۔ یہ اگر اردو ادب میں کم یا ب بلکہ نایاب بھی ہو تو انگریزی میں اس کے نمونوں کی نشان دہی خود قرۃ العین نے کی ہے۔ اردو میں بھی اگر تاریخی ناولوں کے عظیم ایشان سرے کا تنقیدی تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ عبدالحلیم شرر سے نسیم حجازی تک نے ایک قسم کے سوانحی ناول، لکھے ہیں اور تاریخی ناول نگاری کے فن میں نسیم حجازی قرۃ العین سے کئی قدم آگے ہیں بلکہ ناول نگاری کی صنف اور تکنیک کے اعتبار سے نسیم حجازی کی فنکاری خود قرۃ العین کے لیے ایک نمونہ بن سکتی ہے، لیکن چون کہ نسیم حجازی نے اپنے آپ کو تاریخی

ناول نگاری تک محدود رکھا ہے اور عام معاشرتی ناول کی طرف توجہ نہیں دی ہے۔ لہذا یہاں قرۃ العین مجدد کے ساتھ ان کا موازنہ مقصود نہیں۔

قرۃ العین کے فیضی ساگا، کی فہرست ابواب پر ایک نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ جلد اول اور جلد دوم کی تفصیل کے ساتھ، فصل اول، فصل دوم، فصل سوم اور فصل چہارم وغیرہ میں تقسیم کیا گیا ہے۔ نقشہ کسی علمی کتاب کا نہیں سوانحی ناول میں یہ نقشہ ترتیب کیوں اختیار کیا گیا، غالباً سوانح اور سرگزشت کو ایک ستادری شکل دینے کے لیے۔ ظاہر ہے کہ تکنیک آپ سے آپ نہیں ابھری، بلکہ سوچ سمجھ کر مرتب کی گئی۔ اس کا مقصد بدھتہ یہ ہے کہ تصنیف کو محض افسانہ سمجھا جائے حقیقت تصور کیا جائے۔ خواہ وہ افسانے سے عجیب تر ہی کیوں نہ ہو۔ یہ ناول کو سوانح کا رنگ دینے کی کوشش ہے یا سوانح کو ناول کا؟ دونوں ہی باتیں ممکن ہیں اور اسی امکان نے سوانحی ناول کا مرتب وجود میں آنا ہے۔ اس مرکب میں کلچر، ہیرو اور فوک ہیرو قسم کے انسانوں کو زندہ کیا گیا یا ادب میں زندہ جاوید بنانے کی سعی کی گئی ہے۔ اگرچہ قصے کے سبھی کردار اور کرداروں کے سبھی واقعات ہیرو اور ہیرو ازم کے نہیں ہیں۔ بہت سے معمولی کردار اور معمولی واقعات درج کیے گئے ہیں۔ انہیں ہیروزم کے لواحقین، اعزا اور رفقاء اور روزمرہ کے معمولات و اشغال کہا جا سکتا ہے۔ حقیقت یہی لواحقین اور معمولات سوانح کو ناول بناتے ہیں اور نہ کتاب فقط بہادریوں کی سرگزشت اور ایک تاریخی شجاعت بن جاتی۔ اس کے باوجود اس سوانحی ناول کو تاریخی ناول سے بالکل ممتاز کرنا آسان نہیں، خاص کر جلد اول تاریخی ناول کا آب و رنگ رکھتی ہے۔ اگرچہ یہ جلد مصنف کے والد سجاد حیدر عیلام کی سوانح ہے مگر کل ۸۰ صفحات میں شروع کے ۱۱۳ بیشتر خاندان کے بزرگوں اور ان کے زمانوں کی سرگزشت ہیں جبکہ صفحہ ۴۳ سے آخر تک جلد اول کے خاص ہیرو کی وفات (۱۹۴۳ء) کے بعد کا قصہ ہے جس میں ان کے پس ماندگان کی پاکستان کی طرف ہجرت پر (جلد اول تمام شد) کی توجیس لگی ہوئی ہے۔ پھر سجاد حیدر بھی ملک و ملت کے تاریخی تناظر میں اپنی شخصیت ویرت کے جلوے دکھاتے ہیں۔ دوسری جلد بھی تاریخ کے سامنے ہی میں چلتی ہے۔ اگرچہ بیشتر مصنفہ اور ان کے اعزا و اصحاب کی سرگزشت ہے جس کا مرکز پاکستان ہے۔ بہر حال انداز بیان دونوں جلدوں میں تاریخ و سیر کو سوانح اور سوانح کو داستان بنانا ہے مصنف نے بڑے اہتمام سے تذکرہ نگار اور وقایع نویس کو، جوہ خود ہیں۔ قصہ گو کے روپ میں پیش کیا ہے اور سلسلہ واقعات کے ہر مرحلے پر دو اور اسول کے لحاظ سے قصہ گو کو مختلف خطابات سے نوازا ہے۔ اس تکنیک سے قارئین کے سامنے برابر ایک قصہ موجود رہتا ہے اور ہر بیان کو داستان بنانا ہے و اقد یہ ہے کہ قرۃ العین کا اسلوب نگارش ہی ایک داستان گو کا ہے وہ علم و فن اور تاریخ و سوانح کی جو بات بھی کرتی ہیں اس میں طرز گفتار قصہ گوئی اور افسانہ نویس کا ہوتا ہے۔ وہ بات بات سے افسانہ پیدا کرتی ہیں

اور اس کے افسوس سے ہر بات کو دل چسپ بناتی ہیں۔ وہ زمانے کی رو میں ایک بسیط مشہور کی رو کا طلسم قائم کرتی ہیں۔ زندگی کے روزانہ کے ذہن میں اسرار میں کر معکس ہوتے ہیں اور ان کا فن اسی پراسرار عکس کو نقش کرتا ہے:

”لیکن یہ کہیں سال قصہ گو جس کا دوسرا نام وقت ہے بڑا کائیاں ہے۔ فرنگیوں کے ہونے ہونے اس کتب خانے میں داخل ہو کر اسے معلوم ہو چکا ہے کہ انداز بیان ’موضوع‘ اور اسالیب بدل گئے۔ یہ بھارت ورش ہے نہ ہندوستان حقت نشان۔ یہ برٹش انڈین ایمپائر ہے اور وہ خود اب وکٹوریہ انگلستان کے باہمی تباہی اسالیب کی نقل کرنے والا ایک کولونیل ادیب۔ چنانچہ اب وہ ”بطر جدیدہ“ ”ناول لکھے گا۔“ (رسلا جلد اول)

اس سے قبل کے پیراگراف میں اسی قصہ گو کا یہ خاکہ ملاحظہ ہو:

”پیرمرد تاجیک نژاد بیوقوف نہیں ہے۔ میکالے کا نام سن چکا ہے۔ عصا چٹکائی سیدھا لٹن لائبریری پہنچا ہے۔ جہاں ٹیمپ روشن ہیں۔ ایک میز پر بیٹھ کر بیٹے سے پہلے کاغذات نکالتا ہے۔ اچانک غصے سے ان کو نیچے ردی کی ٹوکری میں پھینک دیتا ہے۔ پھر ذرا کی ذرا توقف کرتا ہے۔ ممکن ہے حاشیوں کے لیے ان قدیم ملفوظات، شجروں، حکایتوں عجائب، قصص کی حاجت ہو چکے کر لڑناں ہاتھوں سے وہ کاغذ چٹکتا ہے۔ واپس داخل دفتر کر دیتا ہے جب تک زندہ ہے انھیں حریر جاں بٹائے رہے گا۔ گو خراسان کے قدیم داستان طرازوں کی طرح جان گیلے کہ اس کا زمانہ ختم ہوا اور اب کوئی ابوالقاسم فردوسی طوسی اس کی ترجمانی اور ہم نوائی کے لیے نہیں آئے گا۔“ ایضاً

پنصل موسم کے پہلے باب، نیچری فوج کا خانہ ہے۔ اس کے بعد دوسرا باب کچی بارک اس طرح مشہور ہوتا ہے:

”یہاں خاؤنیرنگ پرواز۔ آہا! مہتاب عالم تاب نے اچانک زمین و آسمان نور کر دیے۔ بچہ الطین و خوش گوار مولیٰ میں عجیب مسرت و فرحت پیدا کر رہی ہے۔ ہمارا ناولٹ دوست مناظر فطرت سے لطف اندوز ہوتا لائبریری سے نکل کر صحن چمن سے گزرتا ایک بورڈنگ ہاؤس کی نمک روانہ ہوتا ہے۔ چار طرف زمیں زرخیز رنگ گوزن زد کے ہم رنگ تبارک اشریہ بارخ جال ہے یا روضہ منوال۔ (روویا و ندرت بار مشاطہ مصباح کار۔ سلمان ڈوئی ہین کر ہمارا ناولٹ دوست ایک بلڈنگ کے ورانڈے میں بیچ کر کروں

کمروں جھانکتا ہے۔ ہر روم کے اندر نو جوانی چین معصوم مطالعوں میں۔ ایک دروازہ پر پہنچ کر ٹھٹھکتا ہے۔ اندر کا سین دیکھتا ہے۔ انٹوں کا فرش، سیلی ہوئی دیواروں کے نزدیک تین چار پائیاں، سرٹوٹے بے روغن کی میزیں، ایک ایک کرسی، کھنڈیوں پر پکڑے فرش کوٹ، ترکی ٹوپیاں، چار پائیوں کے نیچے ٹنک اور ڈاشن کے بوٹے (۱۹۳۷ء)

یہ گویا جادویر لیدم کے بزرگوں کے دور قدیم سے نکل کر خود لیدم کے عصر جدید میں داخل ہونے اور تاریخ ہند کے ساتھ ساتھ ادب اردو میں تغیر کی مرتج نگاری اور انقلاب زمانہ کی داستان طرازی ہے۔ مواد عمرانی ہے، طرز بیان ادبی جو تاریخ کو ناول بناتا ہے۔ اس طرز سے وقائع سوانح بن جاتے اور سوانح میں افسانوں کا رنگ آ جاتا ہے۔

جلداول کی آخری فصل یازدہم کے باب ہم بلوہ ٹگل اور رنگ گل ہوتے ہیں ہوا دونوں میں مختلف کرداروں کی زبانی نیز اپنے قلم سے مستف خامدانی سوانح پر یہ تبصرے درج کرتی ہے:

”ان کمینوں بھائیوں کی پے در پے اموات کے بعد وہ نظام کہیں اب ختم ہوتا نظر آ رہا تھا قدیم اقدار پر آسائش زندگیاں فیوڈل بنیادوں پر استوار اشر شاہی معاشرہ عنقریب معدوم ہونے والا تھا۔“ (۱۹۳۷-۳۸ء)

”اور وقت اور: FAMILIAL CHARISMA: گویا بنیاد ہاستان کی گلیوں سے ایک پر چھائیں نمودار ہوئی۔ شہر چرت کا بڑا۔ گم سم بول صاحبین میں، قادر مائیم (۱۹۳۹ء) زندگی کسی زمانے میں آسان نہیں رہی، اور نہ اتنے پیغمبر اور اولیائے آسمانی“ (۱۹۳۹ء)

”پرائی فیوڈل اقدار کی جگہ نئی ڈل کلاس نمودار ہوئی... یعنی سردار امیر خاں ایک طرف اور شاہ دلی اشر اور سر سید دوسری طرف“ (۱۹۳۹ء)

”ہمارے ہاں PATRIARCHAL سوسائٹی کی دیوڑ موجود ہیں۔“ (ایضاً)
”محرمیاں اور معائب ہمیشہ اضافی ہوتے ہیں۔“ (ایضاً)

”زندگی کیوں؟ موت کیوں؟ اور بے پایاں کائنات اور لامتناہی ازل وابد کے درمیان حیات انسانی کا حجاب آسا موہوم وقفہ۔ باسٹھ ترسیٹھ برس یا اس سے بھی کم، یا اس سے چند سال زیادہ۔ اور یہ سب تعلیم و تربیت۔ جدوجہد، تجربے، تفکرات، غم و اندوہ، ناکامیاں، مسرتیں اور اچانک فنا۔ یعنی دنیا کے بازار میں تہی دست آئے اور تہی دست گئے۔“ (ایضاً)

اس قسم کے نیم فلسفیانہ نیم صوفیانہ تبصرے قرۃ العین کے بھی نادولوں میں پائے جاتے ہیں! اور زیرِ نظر سوانحی نادول میں ان کی کثرت و شدت بالکل قابلِ فہم ہے۔ وقت کے پس منظر میں زندگی کی بدیتی ہوئی سوانح خواہ اس کا تعلق جن افراد، خانہ دانوں اور معاشروں سے ہو، ظاہر ہے کہ بہت جرت خیز اور فکر انگیز ہے۔ اس سوانحی نادول میں گروڈن ایام کا اندراج بہت باسحانہ ہوتا اگر اس قسم کے خیال انگیز تبصرے نہ پائے جاتے۔ ظاہر ہے کہ یہ نادول ایک مطالعہ حیات اور اس اعتبار سے مشاہدہ کائنات ہے۔ ہنڈلیات و کائنات کا مشاہدہ و مطالعہ اپنے نتائج و اسباب رکھتا ہے جن کے اظہار کے بغیر وہ ستر نہیں ہو سکتا تھا۔ بہر حال کتاب میں سوانح کے رنگ کے ساتھ ساتھ نادول کا آہنگ کس پیکسنگ سے چلے گا، اس کی کچھ جھلکیاں دیکھیے جلد دوم کا پہلا باب تارخیر ردو رنگ! اس طرح شروع ہوتا ہے،

دسمبر کا دم آفتاب بہت جلد اور اچانک غروب ہو جاتا ہے شفق کی روشنی رات کے اندھیرے میں تبدیل ہو چکی تھی اور لاہور کے نیم تاریک والٹن ایئر فیلڈ کی لہریں مارتی اونچی گھاس تیز سرد ہوا میں ہرے دریا کی طرح بہہ رہی تھی۔ بجوائی اڈے کا سرسئی سپاٹ میدان سنسان پڑا تھا۔ (ص ۹)

چوتھا باب پھر چراغِ لالہ۔ مالکونس! اس طرح ختم ہوتا ہے:

”اب گلاب کے پھولوں پر شبنم کے قطرے خمد ہو جاتے تھے۔ اس موقی پر سورج کی کرن اور میں نے آتش دان کے آگے میٹر کرافٹ بعنوان ”یکٹس لینڈ“ لکھا اور باغ میں خزاں زدہ پھولوں کی روحوں کو آوارہ ہوئیں اور انگور کی بیلوں پر سرد زردی کی روشنی پھیلی اور دھڑھلے کے بازاروں میں چیتھڑے پیٹے صرغ گالوں والے پُر امید بچے چاؤ خانوں کے سامنے جمع ہوئے اور جنوری سسہ میں سرد ہواؤں کے دیے جلتے ہوئے آکر چلتان کے پہاڑوں سے ٹکرائے اور برف پڑی تو“ (ص ۱۲)

آخری فصل سے قبل کی فصل پانزدہم کے آخری سے قبل کے باب میں دکھلائیے لے جاکے مجھے مصر کا بازار کا ایک اقتباس یہ ہے:

”اب سورج دھل رہا تھا۔ اہرام کے چاروں طرف حریف نظر تک خوش گوار دھوپ۔ قاہرہ کے شہری سائیکلوں، اسکوٹروں اور موٹرروں پر سوار ہو کر خوری کے لیے آئے ہوئے تھے۔ شہر کی فلک بوس جدید عمارتوں کے بعد احرام کثرت چھوٹے چھوٹے کھلونے معلوم ہوئے۔ ان گنت مہری ٹیڈی بوائز اور گریز اہرام پر چڑھتے اس کی چوٹیوں کی طرف جارہے تھے یا نیچے اتر رہے تھے۔“ (ص ۹-۲۸۹)

دوسری جلد میں مصری حقیقت بہت نیریز ہے اور جدید تمدن کے جلوے نیز مستقبل کے اشارے جہاں تہاڑ بکھرے ہوئے ہیں۔ انہی کے درمیان صنعت کی شدید ولعیت جس مزاج بھی اپنا رنگ دکھاتی ہے :
 ”مشرق اور مغرب میں فہنی طور پر بیک وقت اور جزائیاتی طور پر باری باری زندگیاں
 گزرا تا بہر صغیر ہندوپاک کے PRIVILEGED طبقے کا مدنی پیشین بننا جا رہا تھا۔“
 (ص ۱۵۹)

”ہاں، لیکن وہ زیادہ تر یورپ اور روس کے عیسائی یا یہودی تھے۔ یا آرمینیا اور
 لبنان کے عیسائی اور ہیر حال اس کچھ میں شامل تھے۔ آج مشرق کے عیسائی لوگ جدید
 جاگمیں رہے ہیں ان کا کچھ ٹرانسفر کا تجربہ غالباً مختلف ہو گا۔“ (ص ۲۲۵)

”ہم سے اگلی پڑوسی ایسی آج کی ہے۔ تم لوگ نیوکلیر ور میں پروان چڑھے۔“ (ص ۲۲۵)
 ”سو برس میں دنیا کہاں سے کہاں جا پہنچی تو خیال فرمائیے کہ اب جس تیز رفتار سے ترقی
 جا رہی ہے۔ نکلے سو برس کے بعد کے حالات اگر آپ یا انہوں یا نورا شاں دیکھ پاور تو
 آپ تینوں کی گھنگھٹی بندھ جاوے۔ اگر آپ مشن میں موجود ہوں۔“ (ص ۲۲۵)

”آج کل مغرب میں خود وجودیت کے علاوہ کیتھولک وجودیت بھی اچھی جا رہی ہے۔ آپ
 اسلامی خود وجودیت کا اجرا کر ڈالیے اور اس پر آسٹریلیا میں لکچرے کیجئے۔ بعد ازاں
 صنفی خود وجودیت، شیمی خود وجودیت وغیرہ کے ذیلی مدرسہ ہائے فکر قائم کیے جاسکتے ہیں۔
 بہت رونق رہے گی۔“ (ص ۲۲۵)

وقت کا تصور بھی جو شروع سے قرۃ العین کے ناولوں میں نمایاں رہا ہے کار جہاں دراز ہے اکافاں
 پس منظر ہونے کے علاوہ جا بجا تبصروں میں اُبھرتا ہے اور پہلے سے زیادہ گہرا ہو کر جزوِ قصہ بن گیا ہے :
 ”اور جب انسان مر جائے تو وہ اور آج سے پانچ ہزار سال قبل مرے ہوئے لوگ
 ایک ہو جاتے ہیں۔ ہم جب زندہ ہوتے ہیں، محض اس وقت تک ہی سنے اور مختلف اور
 جدید رہتے ہیں۔ یہ بہت خون ناک خیال ہے۔“ (ص ۲۲۵)

”ابھی میں خود مستقبل سے تکل کر آیا ہوں۔ میں وقت ہوں جو زندگی کا غلط کرتا رہتا ہے۔“
 (ص ۲۲۵)

”تاریخ کے زمانے بالے کو ملا کر تاریخ کی مجموعیت میں حیرت انگیز ربط پیدا کرنا جو پہلے سے

موجود ہے صرف ہم اسے نہیں پہچانتے) پر ہم قیصر ٹوٹی کا کمال تھا۔ (صفحہ ۲۴۵)

”چھادقت خطا جارہا ہے اور کچھ دیکھا۔ (صفحہ ۲۴۶)

”..... کہ ہر دور گندہ شستہ کی جھلکیاں اگر دور حاضر میں دیکھی جائیں تو مصحک خیز معلوم ہوتی ہیں۔ ہم لوگ آنے والے زمانے میں کسی ترکیب سے فائدہ کر دیے جائیں تو مصحک خیز معلوم ہوں گے، مگر ایک انسان اپنی زندگی اور اپنے زمانے کے مختلف اور متضاد ادوار کو براسانی برتنا جانتا ہے۔“ (صفحہ ۲۴۱)

سیدت کا اضافی تصور ہے اور تاریخ کی مجموعیت کو نہایت معنی خیز اور نکدہ انگیز انداز سے پیش کرنا ہے۔ کار جہاں دراز ہے، کاپور انصوبہ تخلیق اور نقشہ ترتیب اسی تصور پر مبنی ہے۔ اس کے تحت ماضی کی تلاش، حال کا جائزہ اور مستقبل کا اندازہ بن جاتی ہے۔ یہ ایک حقیقت افزہ ترکیب خیال ہے:

تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا؟
ایک زمانے کی روج میں نہ دن ہے نہ رات!

(اقبال؛ مسبد قرطیہ۔ بال جبریل)

زیر نظر جلد مصنفہ کی خود نوشت سوانح عمری بھی ہے۔ لہذا اس میں ان کے فکر و فن اور موضوع و ادب پر کسی نہ کسی عنوان سے روشنی ڈالی گئی ہے جس سے ناول نگار کے ذہن کی تہوں کا کچھ سراغ ملتا ہے اور ان کی فنکاری کے بعض اہم پہلوؤں پر تائیدی نشان نظر آتا ہے:

”جلاوطن میں حقیقہ کردار تخلیق کیے گئے ہیں اور ایک کچا کچھ اور بھرپور احساس زندگی کو چند صفحات میں سمیٹ لیا گیا ہے۔ تکنیک کا پختہ تعمیری شعور موجود ہے۔ کیوں کہ پیش کرنے اور رٹانے کا انداز اکثر امپرسیونسٹک ہے۔۔۔ مصنفہ کے کردار ایک نئی دنیا میں پران چڑھ رہے ہیں اور نئے ایشیا کی جھلکیاں ان میں نظر آتی ہیں۔ جن کی جلاوطنی خالص

جغرافیائی کے بجائے روحانی ہے۔۔۔ چند اہم نمونائی گروار: چند STOKES میں تخلیق کر کے ایک پوری دنیا روشن کی ہے۔ وہ تاریخ میں سے چکر اگر گزرتے ہوئے دل میں روتے جاتے ہیں۔ جذبات کی توسیع اور ان کی نشوونما کا ایک فرسٹ ریٹ ٹیلنٹ مصنفہ کے فن کو جو MASTERY کی حدوں کو چھو لیتا ہے۔ مغرب میں متعارف ہونا چاہیے۔ ۱۹۴۲ء امریکن ناولسٹ جینز ٹی فیملی کا تبصرہ، ”تم نہ صرف مشرق اور مغرب کے سوالات کا سامنا کر رہی ہو بلکہ ماضی کی طرف بھی دیکھتی ہو۔ جب کہ تم اور

تجاری نسل اس نئی اور تبدیل ہوتی ہوئی دنیا میں نئے نئے جذبات (FEELINGS) کے لحاظ سے تم اہم تخلیقی کام کر سکتی ہو۔ تجارے زیر تعنیف ناول (اگ کا دیا) میں ناموں کی تکرار بھی ایک اہم نکتہ ہے۔ بلاوطن میں POETIC INTENSITY میں نے تجاری OBJECTIVITY اور GRASP OF SOME INTERNAL

POINT OF RELATIONSHIP پر یہاں بہت کچھ لکھا اور کہا ہے۔ تجارے ناول کے ہندو مسلم نوجوان میرے جہد کے نوجوانوں سے اس قدر مختلف ہیں (۱۹۴۲-۴۳ء) (امریکن ناولٹ کا مکتوب بنام قرۃ العین حیدر)

۱۰: احساس زندگی، تکنیک کا پختہ تعمیری شعور، اپریشٹنگ مٹے ایشیا کی جھلکیاں، بلاوطنی مخلص جغرافیائی کے بجائے روحانی، چند اہم نسوانی کردار، تاریخ میں سے چکر اکر گزرتے ہوئے دل میں روتے جلتے، جذبات کی توسیع اور ان کی نشوونما، درجہ صفت مشرق اور مغرب کے سوالات کا سامنا بلکہ ہمنی کی طرف بھی، جذبات کے لحاظ سے اہم تخلیقی کام، ناموں کی تکرار بھی ایک اہم نکتہ، GRASP OF SOME

INTERNAL POINT OF RELATIONSHIP, POETIC INTENSITY اور OBJECTIVITY جیسے تنقیدی نکات جو امریکی ناول نگار نے قرۃ العین کے ذہن و فن کے متعلق پیش کیے ہیں قابل غور ہیں۔

یہ نکات بیشتر وہی ہیں جو میں نے گذشتہ سطور میں جا بجا پیش کیے ہیں لیکن ان میں بعض وضاحت طلب ہیں۔ اپریشٹنگ وہی چیز ہے جسے اردو میں تاثراتی کہا جاتا ہے اور اس کا اصطلاحی مفہوم ادبی تنقید میں یہ ہے کہ ادیب کسی صورت حال کے متعلق اپنے تاثرات پیش کرے اور واقعات کا بیان ادیب کے ذہن کے حوالے سے ہو، جو کیفیت اس پر گزرتے ہوئے اسی کو رقم کرے اور ہر چیز کو اپنے شعور میں رنگ دے۔ یہی وہ طریق کار ہے جسے شعور کی رو (STREAM OF CONSCIOUSNESS) بھی کہا جاتا ہے اور

جہت سے جس میں تجرے اور درجہ ناولت دونوں کے فن کے لیے تاثراتی طرز بیان اور شعور کی رو کے اسلوب اظہار کا استعمال کیا گیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ قرۃ العین حیدر کا ہر ناول اور ناول کا ہر حصہ بالکل تاثراتی یا شعور کی رو پر مشتمل نہیں ہے بلکہ انھوں نے سادہ بیانی راست بیانی اور کچھ دستاویزی طریق بیان سے بھی کام لیا جس پر شعور کی رو کہا جاتا ہے، اس کا سب سے نمایاں اظہار اگ کا دیا میں ہوا ہے اگر وہاں بھی قرۃ العین نے دوسرے کرداروں کے ذہن کے پورے بیانات درج کرنے کے علاوہ متعدد امور نیم تاریخی

یا نیم فلسفیانہ انداز میں بیان کیے ہیں اور ذاتی تاثرات کے ساتھ افکار و خیالات کا اندراج بھی کیا ہے۔ لہذا قرۃ العین کے فن کو سراسر تاثراتی کہنا صحیح نہیں۔ رہی یہ بات کہ قرۃ العین مٹوس انکار کو بھی تاثرات کی شکل دیتی ہیں یا وہ بسا اوقات ان کے ذہن میں تاثرات بن جاتے ہیں تو اس میں فن کی حد تک ایک جالیاتی لطافت ہے اور فکر کے اعتبار سے کمزور دماغی اور قلتِ ادراک ہے جس کی طرف قبل اشارہ کیا جا چکا ہے۔ جذبات کی تشریح اور ان کی نشوونما کا معاملہ بھی تاثرات کی اس کیفیت سے تعلق رکھتا ہے اور اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ قرۃ العین کا سرائیہ فن افکار نہیں، جذبات ہیں۔ ممکن ہے یہ کہا جائے کہ قرۃ العین نے فنکاری کے لیے انکار کو پچھلا کر جذبات بنالیا ہے تو یہ بات بس اس حد تک صحیح ہوگی کہ اول تو انکار سے جذباتی تعلق قائم کیے بغیر وہ فن کا کام نہیں کر سکتی تھیں، دوسرے یہ کہ ان کے افکار پر قدرِ جذبات ہی ہیں یعنی نہ تو وہ بہت اعلیٰ ہیں نہ منظم۔ اس سلسلے میں بنیادی نکتہ یہ ہے کہ زندگی کا کوئی معین نظر نہ ہو۔ نظامِ قرۃ العین کے قلب میں جذبات براہِ نیچر نہیں کرتا، اس لیے کہ انہیں اقبال کی طرح کسی ایسے غیبیین سے عشق نہیں ہے جسے انھوں نے خود سوچ سمجھ کر اختیار کیا ہو، بلکہ ان کے جذبات محض شخصی جذبات ہیں۔ یعنی جذباتیت پر مبنی ہیں۔

جذباتیت اور POETIC INTENSITY کے نکات ایک دوسرے سے ٹکراتے نظر آتے ہیں۔ شاعرانہ شدت اور معروضیت، ایک دوسرے سے ہم آہنگ کیسے ہو سکتی ہیں؟ پھر معروضیت کا تصادم تاثراتِ جذبات کی اس کیفیت سے بھی ہوتا ہے جس کا ذکر ابھی کیا گیا۔ اس طرح امریکی ناول نگار کے بیانات میں تضاد کا احساس ہوتا ہے، شاعرانہ شدت، قرۃ العین کے یہاں یقیناً نمایاں ہے، ان کا احساس بہت تیز ہے، ان کے جذبات بہت گہرے ہیں اور تاثراتِ دہن لیکن یہ سب باتیں مطلقاً معروضی OBJECTIVE نہیں کہی جاسکتیں۔ ان کا موضوعی — (SUBJECTIVE) ہونا واضح ہے۔ رہی یہ بات کہ قرۃ العین نے غمِ ذات کو غمِ کائنات بنانے کی کوشش کی ہے، اور اپنے داخل احساسات کو غارِ جی کر داروں کا مہم اور اجرائے داستان کا قالب عطا کیا ہے، تو اس کا تعلق افسانہ و ناول نگاری کے اس صنفی و مہنتی سانچے سے ہے جس کے قدیمے حدیث دیگران ہی کی شکل میں سرورِ لہراں کا انکشاف کیا جاتا ہے۔ اس مہنتی معروضیت کا کوئی تعلق فنکار کی ذہنی معروضیت سے نہیں ہے اور اس قسم کی معروضیت کسی فنکار کی خصوصیت نہیں، کسی فن کی خصوصیت ہے جس میں بہترے فنکاروں کا اشتراک ہوتا ہے۔

اب دیکھیے کہ کارِ جہاں دراز ہے، کی جلد دوم میں مصنف نے خود اپنے فکر و فن پر کیا روشنی ڈالی ہے آخری فصل کے پانچویں باب ابرو بہاؤ میں یہ ارادہ نوش، مصنف سے کہتا ہے:

”یہ سارے سیاسی، ازم، تعقیبات، جھگڑے، ذہن کی تاریکیاں اور جالے۔۔۔ یہ سب اپنی جگہ

ہیں مگر ہیومن ڈیسنسی اہل چیز ہے۔ تم نے اس کتاب میں ہر میرے انسان کو بے حد مذمت لکھا ہے۔ یہی کافی انسانوں میں تمہیں ہیومن ڈیسنسی ملی۔ میں وہی اہل چیز ہے اور بہت اور حوصلہ۔ ان ہی کے بل بوتے پر دنیا اور آگے بڑھے گی (صفحہ ۲۲)۔

ہیومن ڈیسنسی اصل چیز ہے، مزدور ہوگی، مگر یہ انسانی شائستگی ہیومن ڈیسنسی اپنے کیا؟ کیا یہ یہ احترام آدمی ہے، جیسا اقبال نے کہا ہے:

آدمیت احترام آدمی

باخبر شو از مقام آدمی

یقیناً انسانی شائستگی میں احترام آدمی ہی بنیادی عنصر ہے لیکن یہ ایک مجرد تصور ہے اور اسے خوش خلقی یا بلند اخلاق سے زیادہ کوئی اہمیت نہیں دی جاسکتی۔ اقبال کے 'احترام آدمی' کے پیچھے تو اسلام کا پورا فلسفہ حیات ہے۔ قرۃ العین کی ہیومن ڈیسنسی کس نظام فکر پر مبنی ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ فلسفہ حیات اور نظام فکر کی کوئی ضرورت نہیں اس ایک مجرد خوش اخلاق کافی ہے۔ خواہ فلسفہ و نظام جو بھی ہو یا کچھ بھی نہ ہو۔ یہ جواب ایک سادہ لوحی اور بے خبری پر مبنی ہے۔ اس لیے کہ اخلاق کسی تصور حیات کا عمل پہلو ہے، خواہ وہ باشعور تعلیم کے بجائے صرف تربیت و عادت ہوں کیوں نہ حاصل کیا گیا ہو۔ تہذیب کا بے ساختہ اظہار مادہ ہی ہوتا ہے لیکن تہذیب کی کچھ قدریں ہوتی ہیں جو انسانی اصول ہیں، حیوانی جبلتیں نہیں اور احوال و اقدار کا معاملہ صرف ان نظریات سے قطعی رکھتا ہے۔ جو اقدار و اصول کا منفع و محور ہیں۔ قرۃ العین اپنے فلسفہ و تصورات کے باوصف نظریات سے محروم ہیں اور ان کے افکار و تصورات غیر منظم و غیر واضح ہیں، ان کی تعین و ترتیب ممکن نہیں، وہ صرف فنکار ہیں مفکر نہیں، افسانہ نگار ہیں فلسفی نہیں۔ ان سے ہم داستان حیات تو سن سکتے ہیں، تصور حیات نہیں حاصل کر سکتے۔

بحیثیت فنکار قرۃ العین حیدر کے ایک منتخب مضمون کے چند اندراجات کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا، انھوں نے کار جہاں دراز ہے، کے آخر میں ۱۹۹۹ء کے عنوان سے یہ مضمون دہن کیا ہے جو ۱۹۶۰ء میں اردو ادب کے پچھلے چالیس سال کے موضوع پر تحریر کیا گیا تھا۔ اس کے حسب ذیل بیانات ملاحظہ ہوں:

”موڈرن ناول اور شاعری کی کتابوں میں سرورق پر صرف کتاب اور مصنف کا نام اندر

سب صفحات سادہ یا جو میٹری کی چند شکلیں۔ (صفحہ ۳۵۵)

”۱۹۴۷ء کے بعد ہر اردو ادیب خود کو بے حد حس اور کزن لکھن والا آڈن سائنڈ سمجھ لکھتا ہے

”اردو نئشن میں بیشتر کردار دٹی واٹی تھے۔ ایشیا کا ادیب ہوگا جیسی تھو کی کمزرت

محدود و محدود زندگیاں گزارتا تھا، اسی کی جھلک اس کے ادب میں نظر آتی تھی۔ آرٹ
ادب، تھیں ہر جگہ اور بھٹی بہت ہی کم۔ اہل مشرقِ زراں پال سارتر، پکاسو، انگار
برگماں، بیٹ، کاکتو، آرتھر ملر، فرانسوا سائلاں اور کوئن وٹن پر سر دھنتے تھے۔
(صفحہ ۳۵)

ان خیال انگیز تنقیدی تبصروں میں قرۃ العین کی حسن مزاج اپنے عروج پر ہے اور زبردست طنز
کی حد تک پہنچ گئی ہے۔ بہر حال جدید ادب و فکشن بڑا ڈاٹ سائیڈ روشنی و ادبی اور بھٹی بہت ہی کم کے
فقرے اشارہ کرتے ہیں کہ قرۃ العین اس قسم کے فکشن کو پسند نہیں کرتیں اور اس کا مذاق اڑانا چاہتی ہیں۔
اس سلسلے میں سرورق پر صرٹ کتاب اور مصنف کا نام، اندر سب صفات سادہ یا جیو میٹری کی چند
شکلیں، یا پھر اہل مشرقِ زراں پال سارتر پر سر دھنتے تھے، جیسے معنی خیز بیانات بہت ہی اہم ہیں۔ اسی طرح
ایشیا کا ادیب جیسی معمولی کم ہمت محدود و محدود زندگیاں گزارتا تھا اسی کی جھلک اس کے ادب میں نظر
آتی تھی۔ دیکھتی رگ کو چھوڑنے والا بیان ہے۔ ان سب باتوں سے فن اور خاص کر فکشن کے متعلق قرۃ العین کا
اپنا نقطہ نظر کھل کر سامنے آتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس سلسلے میں ان کا انداز فکر صحیح رخ پر ہے۔ وہ بہت
حساس، موڈرن، اور بھٹی، ہونے کے باوجود جب جدید ترین اردو افسانہ و ناول کے اسلوب فن فکر پر اس
طرح کے تبصرے کرتی ہیں تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس اسلوب کے مندرجہ ذیل عناصر کو رد کرتی ہیں:

۱۔ تجربہ دی طرز نگارش۔

۲۔ ملائی ابہام

۳۔ بے نیچی یا بد ہمتی

۴۔ مبالغہ آمیز حساسیت اور اجنبیت

۵۔ کم ہمتی، کم نظری اور خواب ناک

۶۔ اہل مغرب کی ایسی تقلید، نقالی اور ان سے معریت کے نتیجے میں ذہنی بے چارگی یا افلاس فکری۔

ان میں بعض عناصر کی کچھ ٹکی سی پر چھائیاں قرۃ العین حیدر کے فکشن پھر بھی بعض اوقات پڑتی نظر آتی
ہیں مگر یہ رنگ زمانہ کے ماحولی اور جزوی اثرات ہیں، درحسام طور پر موصوفہ کا فن واضح، خوش شکل، حقیقت پسندانہ
بلند حوصلہ اور آزاد نظر ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ قرۃ العین کی بعض جہتوں کی جن جدید افسانہ نگاروں نے پیروی
کی وہ نہ تو موصوفہ کی ذہنی صلاحیت رکھتے ہیں نہ فنِ چابک دستی، لہذا وہ محض نقال ہیں اور بعض اوقات بڑی بھٹی
نقلیں کرتے ہیں۔ کمزور دماغی اور نا پختگی کے سبب ان نقالوں کے یہاں وہ ضبط و احتیاط اور توازن و اعتدال

نہیں ہے جو قرۃ العین کے یہاں نمایاں ہے۔ یہ تو

یہاں اردو شاعری میں پائی جاتی ہے۔ اس سے

کا ہے جو قرۃ العین کی چند اساطیر کی کوششوں کی تسلید

کی بھی تمام نقل کی انہوں نے جدید ترین اردو افسانے کو مہل لوسی کی مدد تک پہنچا دیا ہے۔ قرۃ العین حیدر اپنے

فن کی نقل در نقل کے اسی عبرت خیز نتیجے کے خلاف اپنا رد عمل مندرجہ بالا بیانات میں ظاہر کر رہا ہیں

فیضی

انہوں نے انکار کیا

پت جھڑکی آواز

”پت جھڑکی آواز“ قرۃ العین کے افسانوں کا مجموعہ ہے اور کتاب کے نام کا ایک افسانہ اس مجموعے میں شامل ہے یعنی اسی افسانے کا نام کتاب کا نام رکھا گیا ہے۔ گویا یہ افسانہ مجموعے کی کہانیوں کی مام فضا کا اشاریہ ہے۔ بجائے خود اس افسانے کا عنوان ہی علامتی ہے اور زندگی کے زوال و انتشار کا مفہوم دیتا ہے، خواہ وہ فرد کی زندگی ہو یا سماج کی۔ افسانے کا اجرا بہت واضح اور مرتب ہے، بالکل کلاسیکی نقوش فن کا حامل۔ افسانے کی ہیروئن تنویر فاطمہ، ایک مسلمان زمیندار اور مذہبی خاندان کی خاتون ہیں، جو اپنی داستانِ حیات خود سناتی ہیں اور ایک عمر گزارنے کے بعد اپنی موجودہ زندگی کو ایک دورِ خزاں تصور کرتی ہیں۔ محترمہ کافی تعلیم یافتہ اور روشن خیال ہیں۔ سائنس کی طالبہ رہی ہیں اور یکسری کی لکچر ہونے کی صلاحیت رکھتی ہیں، مگر آزاد خیال اور کالج کی آزاد زندگی یا جدید تعلیم اور جدید معاشرے کی آندیوں نے ان کے کردار میں ایک ایسی آزاد روی پیدا کر دی ہے جس نے بالآخر انہیں ذہنی و عملی طور پر تباہ کر دیا۔ حالانکہ زندگی کا خوب خوب لطیف انھوں نے مختلف وقتوں میں مختلف مردوں کی داشتہ بن کر اٹھایا ہے اور مادی آسودگی اور خوش حالی کی زندگی بسر کر رہی ہیں۔ اس پیش و عشرت کے باوجود انھیں اپنے اندر کسی کئی، کسی خامی، کسی خرابی کا شدید احساس ہے، مگر تمام علم و دانش اور تیزی و طراری کے باوجود انھیں شعور نہیں کہ خرابی احوال کا سبب کیا ہے اور ان کے دکھ کی دو کہاں ہے۔ اس کا صریح اور صاف مطلب یہ ہے کہ جدید مغرب زدہ تعلیم و تربیت اور تہذیب و تمدن کے پاس خود مغربی معاشرے کے پروردہ افراد کی تسکین و راحت کا کوئی نسخہ نہیں۔ اب چونکہ مغربی معاشرہ ہی آج کا غالب معاشرہ ہے لہذا یہ نتیجہ بھی بہ آسانی اخذ کیا جاسکتا ہے کہ مغربی تہذیب و تمدن کے تحت عصرِ حاضر رو بہ زوال اور موجودہ انسانیت رو بہ انتشار ہے یعنی انسانی ارتقا کا دورِ جدید دورِ

خزاں ہے، حالانکہ اسے نقیب بہار بنا کر پیش کیا جا رہا ہے اور اس کی ترقیات کا غلطہ آفاق میں بند ہو رہا ہے۔ ممکن ہے قرۃ العین حیدر زیر نظر افسانے سے یہ تاثر نہیں دینا چاہتی ہوں اور ان کا مقصد شرقی ماحول میں جدید عورت کا المیہ پیش کرنا ہو لیکن اپنی ہیروئن سے انھوں نے خزاں کے جس شدید احساس کا اظہار کر دیا ہے وہ غماز ہے کہ مشرقی عورت کے مغربی طرز حیات کے اندر ہی کوئی نقص ہے، در نہ سادہ لطفت و لذت کے باوجود محرومی کا احساس کیوں؟

”اندھیری راتوں میں آنکھیں کھولے چپ چاپ پڑی رہتی ہوں۔ سانس نے مجھے عالم موجودات کے بہت سے رازوں سے واقف کر دیا ہے۔ میں نے کمبٹری پر ان کثرت کتابیں پڑھی ہیں۔ بہروں سوچا ہے۔ پر مجھے بڑا ڈر لگتا ہے۔ اندھیری راتوں میں مجھے بڑا ڈر لگتا ہے۔“

خوش وقت سنگھ خوش وقت سنگھ تھیں اب مجھ سے مطلب ہے؟

انھیں سطروں پر پت جھڑکی آواز کا خاتمہ ہوتا ہے۔ آخری جملہ شاید اجڑے افسانہ کے سیاق میں پت جھڑکی آواز ہے۔ یہ ایک علامتی جملہ ہے جو شوہر کی رو میں کہا گیا ہے، حالانکہ پورا افسانہ بااجرا اور مام فہم ہے۔ قصے کی ہیروئن تنویر فاطمہ صاحبہ کو ایک شجر حیات میں بہت ہی سرسبز و شاداب پناہ ہے جب وہ پُربہار تھیں تو یہ شجر خوش وقت سنگھ بن گیا تھا۔ ان کا پہلا عاشق یا ان کا پہلا محبوب تھا۔ اس گل چینی بہار پر سالہا سال گزر گئے اور بہار کے دن بھی چلے گئے۔ اب کہ تنویر فاطمہ صاحبہ کی عشاق کا تجربہ کرنے کے بعد ایک شریف آدمی کی منکوحہ بن کر زندگی گزار رہی ہیں اور اپنے آباء گزشتہ کو یاد کر رہی ہیں۔ ان کے دل میں حسرت و اندوہ کا احساس ہے۔ خوش وقت سنگھ کی یاد بھی انھیں نہیں ستاتی ہے۔ اس عالم میں خوش وقت کا لفظ بہت معنی خیز ہو جاتا ہے اور وقت خوش کے اصلی مفہوم میں سامنے آتا ہے۔ یہ گمراہ ہوا وقت ہے۔ بہار کا وقت ہے۔ لہذا جب کل کی تو بہار ناز خوش وقت کو مخاطب کر کے اپنے شعور کی زو میں کہتی ہے۔ انھیں اب مجھ سے مطلب ہے؟ تو یہ آواز پت جھڑکی ہے، جو ایسے درخت سے آرہی ہے جس پر کبھی بسنت کی ہریالی چھائی ہوئی تھی۔ اس طرح لفظ خوش وقت بالکل علامتی بن جاتا ہے اور شخص خوش وقت سنگھ کا وجود تنویر فاطمہ کی پوری زندگی میں ایک علامت بہار معلوم ہوتا ہے جس کی خزاں میں یاد ہی باعثِ حزن و الم ہے۔

افسانے کے اس خیال انگیز عروج سے ذرا قبل جب تنویر فاطمہ صاحبہ اپنی زندگی کا جائزہ لیتی اور

ساتھ ہی اپنے زمانے اور ماحول پر تبصرہ کرتی ہیں تو فرماتی ہیں:

(۱) "میں تنزیر فاطمہ ہوں، میرے آبا میرٹھ کے رہنے والے تھے۔ معمولی حیثیت کے زمیندار تھے۔ ہمارے یہاں بڑا سخت پردہ کیا جاتا تھا۔ خود میرا میرے چچا زاد، بھوچھی زاد بھائیوں سے پردہ تھا۔"

(۲) "میں مال کے ہیر ڈیسر کے یہاں جا کر اپنے بال سیٹ کرواتی شام کو سیم دونوں جنم صاحب چلے جاتے اور وہاں ایک کونے کی میز پر ہیر کا گلاس سامنے رکھے فاروق مجھے دلی کے واقعات سنا۔ اس نے شادی کا کبھی کوئی ذکر نہیں کیا۔ میں نے بھی اس سے نہیں کہا۔ میں اب آگ چکی تھی...."

میں تفاوت رہ از کجاست تا بہ کجا! تنزیر فاطمہ صاحبہ اپنی دونوں تصویریں بغیر کسی حیا و حجاب کے پیش کرتی ہیں جیسے یہ واقعات ان سے نہیں کسی اور آبرو و باختر عورت سے متعلق ہوں۔ پرنسائیت اور اقبال کے لفظوں میں اموست کی موت ہے اور اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ نئی عورت کی تہذیبی حیثیات مردہ ہو چکی ہیں۔ اس تناظر میں حسب ذیل اقتباس حالات پر ایک بھیا تک طنز ہے:

"اسی زمانے میں دلی میں گڑ بڑ شروع ہوئی اور فسادات کا بھونچال آگیا۔ فاروق

نے مجھے میرٹھ خط لکھا کہ تم فوراً پاکستان چلی جاؤ۔ میں تم سے وہیں ملوں گا۔ میرا

پہلے ہی سے یہ ارادہ تھا۔ اب ابھی بے حد پریشان تھے اور یہی چاہتے تھے کہ ان

حالات میں اب میں انڈیا میں نہ رہوں، جہاں شریف مسلمان لڑکیوں کی عزتیں

مستقل خطے میں ہیں۔ پاکستان اپنا اسلامی ملک تھا، اس کی بات ہی کیا تھی؟"

بے چارے آبا کو کیا معلوم کہ ان کی صاحبزادی کی عزت تو پہلے ہی خود محترمہ کے شوق تہذیب میں ختم ہو چکی ہے اور خوش وقت سنگھ اور فاروق یعنی ہندو مسلمان دونوں ہی اسے باری باری سے ٹوٹ چکے ہیں لیکن محترمہ تنزیر فاطمہ کی وضع مختلف ملاحظہ کیجئے:

"اس رات بیمار پور کے اس سنان جھکے میں اس (خوش وقت سنگھ) نے میرے

آگے ہاتھ جوڑے اور رو رو کر مجھ سے کہا کہ میں اس سے بیاہ کر لوں، ورنہ وہ

مر جائے گا، میں نے کہا ہرگز نہیں، قیامت تک نہیں۔ میں اعلیٰ خاندان سید زادی

بھلا اس کا لے تمباکو کے پنڈے ہندو جاٹ سے شادی کر کے خاندان کے ماتھے پر

کلیک کا ٹیکہ لگاتی۔ میں تو اس حسین و جمیل کسی بہت ادب منجے مسلمان گھرانے کے ہٹم و

چراغ کے خواب دیکھ رہی تھی، جو ایک روز دیر یا سویرا رات کے کمرے میں اپنے آنے کا۔

شاید تنویرِ فاطمہ کے ساتھ قرۃ العین حیدر کا رویہ بہتر دیکھنا ہے اور وہ اس خاتون کو حالاتِ زمانہ کے شکارِ جدیدِ تعلیم یافتہ طبقہ نسواں کا ایک نمائندہ سمجھتی ہیں۔ تب مصنفہ کا طنز کیا مسلم معاشرے کی مشرقی پس ماندگی پر ہے یا ہندوستانی سماج پر؟ یا اسلامی ملک پاکستان پر؟ ممکن ہے ایسا ہی ہو۔ اس لیے قرۃ العین کا نقطہ نظر عام طور پر اخلاقی یا مذہبی نہیں ہوتا اور اس کا مشرقی ہونا بھی مشتبہ ہے وہ تو اپنے خیال میں ایک بین الاقوامی ذہن رکھتی ہیں اور جدید حیات کی ترجمان ہیں جن میں مغربی تہذیب کا عنصر غالب ہے۔ اس کے باوجود ان کی تلاشِ ماضی اور مشرقی ماحول و افکار کی مرقع نگاری کہا جاسکتا ہے کہ ان کی ایک کمزوری ہے جس کا تعلق ذہن سے نہیں مزاج سے ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ جس ماضیِ قریب کی اقدارِ حیات کے گم ہونے کا انھیں حسد ہے وہ کوئی مشرق کے دورِ عروج کا شاندار ماضی نہیں ہے بلکہ اودھ کی وہ زوال پذیر معاشرت ہے جس میں انگریزی تمدن کے زیر اثر ہندو مسلم عیسائی تہذیب کا ایک مخلوط سانچہ بن رہا تھا، یعنی قرۃ العین کو لوئس (COLONY) ہندوستان کے کلچر کی شہید ہیں۔ اس لیے کہ اپنے والدین اور دیگر اعزائے سے یہی کلچر انھیں ورثے میں ملا تھا اور پت جھڑ کی آوازہ کی سرودھن اسی کلچر کے عہد کی پیداوار ہے۔ یہی وہ کلچر ہے جو آبادیِ ہند کے وقت تقسیم ہوا اور ایک فرقہ وارانہ تاثر چھوڑ گیا۔ جب کہ تقسیم ہی فرقہ وارانہ احساسات کے تحت ہوئی تھی۔ مخلوط کلچر سے وابستہ ہونے کے باوجود یہ احساسات تنویرِ فاطمہ کی شخصیت میں ایک حادث بن کر جاگزیں ہیں اور اس کے جذباتِ محبت تک کو تقسیم کر دیتے ہیں، یہاں تک کہ اس کی زندگی کے احساس کے مطابق ایک المیہ بن جاتی ہے۔ جدیدیت اور فرقہ وارانہ کی کشمکش بیک وقت عمرانی اور نفسیاتی ہے، ایک کردار کی حد تک تو یہ اس کا نفسیاتی معاملہ ہے مگر اپنے دور یا معاشرے کا نمائندہ ہونے کے لحاظ سے یہ معاملہ عمرانی بن جاتا ہے۔

اس اعتبار سے دیکھا جائے تو وہ پت جھڑ جس کی اولاد قرۃ العین کو تقسیم ہند کے تناظر میں سنائی دیتی ہے۔ حقیقت اس ماضیِ قریب ہی میں شروع ہو گئی تھی جس کی جستجو قرۃ العین کو بہت عزیز ہے۔ چنانچہ وہ ہندوستانی تہذیب کے جس دور کو آیام بہار تصور کرتی ہیں۔ وہ ایک دورِ خزاں تھا اور وہ خود پروردہ بہار نہیں، پروردہ خزاں ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ تمام علم و دانش کے باوجود وہ اس حقیقت سے بہت کم واقف ہیں۔ اس لیے کہ اپنی حسیات سے آزاد ہو کر سوچ نہیں سکتیں اور اپنے جذبات سے بلند ہو کر تفکر کی مادی نہیں ہیں۔ ان کا فن خیالات کی نمائش کے باوجود افکار کا نہیں احساسات کا فن ہے۔ یہ نہیں کہ افکار احساسات بن گئے ہوں، بلکہ ہوا یہ ہے کہ

احساسات کو افکار کا بدل سمجھ لیا گیا ہے اور افکار کی جو کچھ وہ احسا

وہ قریب خود شاہیں جو پلا ہو کر گسوں میں

اسے کیا خبر کہ کیلے رہہ و رسم شاہ بازی (اقبال)

اس طرح نپت جھڑکی آواز "قرۃ العین حیدر کے قصور بہار پر بھی ایک طنز ہے۔

"پت جھڑکی آواز" کے بعد ہی مجھ سے کا آخری اور آخری افسانہ "اؤسنگ سوسائٹی" نئی سیاست

میں ہے اور نئی تہذیب سب پر ایک زبردست طنز ہے جس کی گویا ایک تمدنی علامت بن کر "اؤسنگ سوسائٹی" ابھرتی ہے، یعنی آج کی سوسائٹی فقط ہاؤسنگ ہے اور ہاؤسنگ کیا ہے؟ یہاں کا بھانک روپ کہانی میں ایک نودولت، جمشید سید کی نئی مالی شان عمارت کی ہاؤسنگ دارمگ پارٹی میں نظر آتا ہے جس کے شرکائے میں چور ہو کر تہذیب بلکہ انسانیت کا لبادہ اتار دیتے ہیں اور معمولی چوروں، اچکوں اور ٹھگوں کی طرح ایک دوسرے سے دست و گریباں ہو جاتے ہیں۔ پھر جب نشہ ہرن ہوتا ہے تو افسانے کے سر و جسد سید کو اپنی اور ان کرداروں بالخصوص خواتین کی حقیقت معلوم ہوتی ہے جنہیں وہ اب تک معنی مال تجارت یا سامانِ عشرت سمجھ کر استعمال کرتا رہا تھا اسے اپنا ماضی بھی یاد آتا ہے، شرمندگی بھی ہوتی ہے، مگر حال کے پیش نے اسے اس طرح جکڑ رکھا ہے کہ وہ مستقبل میں اپنی یا دوسروں کی اصلاح سے مایوس ہے، بلکہ یہ چاہتا ہے کہ دوسرے بھی بادلِ خواستہ ہی حالات کے ساتھ جھوٹا کر لیں اور زندگی جیسی اور جتنی بھی ہے اس کا لطف اٹھائیں یہ المیہ ناک داستانِ حیات غیر منقسم ہندوستان سے شروع ہوتی ہے اور تقسیم کے بعد پاکستان کی سرزمین پر پروان چڑھتی اور ختم ہوتی ہے۔ یہ عصرِ حاضر کی ایک زبردست گریبڈی ہے اور اس کے سبھی کردار ایک ٹریجڈی کے ہیرو، ہیروئن اور ولن کی سیرتیں رکھتے ہیں۔ اگر قرۃ العین حیدر ڈراما نگار ہوتیں اور انہی کرداروں کے ساتھ اسی ماجرا کو تمثیل کی ہیئت میں پیش کرتیں تو میرے خیال میں وہ دورِ جدید کا بہترین نثری ڈرامہ لکھتیں۔ بہر حال افسانے کی ہیئت میں یہ بھی یہ نہ صرف قرۃ العین کا بہترین افسانہ ہے بلکہ دنیا کے بہترین افسانوں میں اس کا شمار ہو سکتا ہے۔

یہ سو صفحات کا ایک طویل افسانہ ہے جو ایک ناول بھی کہا جاسکتا ہے اس میں انسانیت کے ساتھ ساتھ بڑی ڈرامائیت ہے، اسرارِ تجسس، انکشافات اور حادثات قدم قدم پر ملتے ہیں۔ تاریخ کی کش مکش، سیاست کی آویزش، حکومت کی سازش، معیشت کی جدوجہد اور معاشرت کی الجھن سے فضا معمور ہے۔ اس فضا میں بعض بڑے مثالی کردار بھی ابھرتے ہیں اور زمانے سے متغیر کرتے ہوئے تباہ ہو جاتے ہیں۔ خواہ جہانی طور پر یا روحانی طور پر جیسے انقلاب پسند مسلمان مرزا اور اس

کی فن کار محبوبہ شریاحین، جب کہ زمانے سے ساڈ کر کے اپنی دنیا بنانے والے کردار بھی سامنے آتے ہیں، جیسے نفیس پرست جشید سید اور اس کے کاروباری رفقا۔ اول قسم کے کردار ہیر واد ہیر وین ہیں، جب کہ دوسری قسم کے ولین کہے جاسکتے ہیں، لیکن دونوں مضبوط یا کمزور انسان نظر آتے ہیں جیسا جشید کے اس اعتراف نامے سے ظاہر ہوتا ہے جو افسانے کے خاتمے پر دیا گیا ہے۔ اس سے انسان دوستی کا نشان ملتا ہے۔ یہ اعتراف نامہ جدید تہذیب کے ایک فرزند کی جانب سے اس تہذیب کے خلاف ایک چارج شیٹ ہے :

”پرسوں رات میں نے بہت سے پوشیدہ ڈھانچے اپنی الماری میں سے نکلے ان کو جھاڑا پونچھا اور انھیں الماری میں دوبارہ مقفل کر دیا۔ میں نے اپنی لاش کا خود پوسٹ مارٹم کیا اور اسے زندگی کے مردہ خانے میں برف کی سہلوں تلے دبا دیا۔ آپ کو ابھی طرح معلوم ہے کہ میں ایک انتہائی ’ذلیل‘ بے رحم خود غرضی کینہ اور مفاد پرست انسان ہوں۔ میں ایک ایسا شخص ہوں جس کے لیے کسی قسم کی پڑائی اقدار، شرافت، اصول پرستی وغیرہ کے تصورات لائینی ہو چکے ہیں لیکن پرسوں رات مجھے معلوم ہوا کہ آپ مرحوم مرزا صاحب کی صاحبزادی ہیں تو میرے پاؤں تلے کی زمین نکل گئی۔ اس اطلاع سے دوسرا ذہنی جھکا جو مجھے لگا اس کا تعلق سراسر میری کاروباری جس اور میرے کپنے پن اور میرے لائسنس سے ہے۔ وہ ذہنی جھکا یہ تھا کہ آپ نہ صرف مرزا صاحب کی صاحبزادی ہیں بلکہ اپنے بھائی کی بہن بھی ہیں۔ چھوٹی بیٹیا، آپ کو اب معلوم ہو گیا ہے کہ میں ایک سیلف مینڈ انسان ہوں اور میری زندگی کا سب سے بڑا مسلح نظرمیرا ذاتی مفاد ہے۔ آپ یہ بھی جانتی ہیں کہ میرا کاروبار خصوصیت سے کسی غیر ملکی قوم کے ساتھ ہے وہ آپ کو معلوم ہو چکا ہے کہ دنیا بڑی ذلیل جگہ ہے۔ میں بھی دنیا کا ایک فرد ہوں۔ آپ کے بھائی نے دنیا سے کھوتہ کرنے سے انکار کر دیا ہے اور اس کی سزا بھگت رہا ہے مجھے یقین ہے اور امید ہے کہ بہت جلد اسے معلوم ہو جائے گا، یا شاید معلوم ہو چکا ہو کہ اس کے تجربے اس کی انتہا پسندی اور آئڈلیزم قطعاً غلط ہے۔ آپ کے اپنے حالات اور اپنی مجبوریوں کے تحت میرے ذریعے دنیا سے ایک جلد تک کھوتہ کر لیا جائے گا۔ شریاحین نے میرے ذریعے دنیا سے کھوتہ کر کے سورج کے نیچے اپنی جگہ بنائی ہے۔“

[illegible]

کراول تو مارکنٹنگ کے روپے کے کسی شریف خاتون کی مدد کوئی سماجی مفہوم نہیں رکھتی، خواہ شخصی طور پر اس سے کسی ضرورت مند کی کتنی ہی بڑی مدد ہو جائے اور کسی گناہ کار کے منہ پر کی تسکین کا جو بھی سامان ہو۔ دوسرے مجرم کے نام اور گناہ کار کے تائب ہونے کا احساس و اظہار اقرار نامے میں نہیں ہے، بلکہ وہ اپنے جرائم اور معاصی کو ایک مجبوری سمجھ کر قبول کرتا اور جاری رکھتا چاہتا ہے۔ اس سلسلے میں اگر سلمیٰ مرزا کا رد عمل واضح طور پر معلوم ہو جائے تو بات صاف ہو جاتی لیکن جمشید سید کی فصاحت اور پیش کش پر ہمیں اس کا رد عمل اس کی زبان سے معلوم نہیں ہوتا۔ بہر حال افسانہ نگار نے بتایا ہے کہ جب سلمیٰ جمشید کا خط پڑھ چکی تو یہ ہوا کہ:

”سلمیٰ کے ہاتھ سے خط گر گیا۔ نیچے کرسی پر صبح کا اخبار رکھا تھا جس کے پہلے صفحہ پر

جلی سرخی میں منہور احمد خاں کا اسکوپ چھپا تھا۔ یہ اسکوپ جبل میں سلمیٰ کے باغی بھائی، اشتراکی رہنما سلمان مرزا کی پولیس کے تشدد سے موت کی خبر ہے۔ یہ گویا سلمیٰ مرزا کا آخری اور جذباتی سہارا بھی ٹوٹ جانے کا اعلان ہے۔ کیا جمشید کی پیش کش کی قبولیت کے لیے فضا ہموار ہونے کا ایک اشارہ ہے؟ بہر حال ہمیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اب سلمیٰ مرزا اور جمشید کی پیش کش کے درمیان کوئی پیرس سب راہ نہیں اور ایک بے کس خاتون کے لیے اس پیش کش کو قبول کرنے کے سوا کوئی چارہ کار نہیں۔ یہ احساس ختم ہو سکتا تھا اگر پیش کش کو رد کرنے کا ادنیٰ سا اشارہ بھی سلمیٰ کی طرف سے ملتا، مثلاً یہ کہ وہ خط کے پڑے الا دیتی یا کم از کم اسے پھینک ہی دیتی۔ اس کے علاوہ جس انداز سے سلمیٰ نے اپنی معیشت درست کرنے کے لیے بادل ناخواستہ جمشید کی ملازمت کی تھی اس سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ سلمیٰ حالات کے ساتھ سازگار ناچا ہتی ہے اور اپنے بھائی کی طرح ستیزگی خواہاں نہیں ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ جمشید کا نقطہ نظر غلط ہونے کے باوجود غائب ہے اور اسے ناپسند کرنے والوں کے لیے بھی بدرجہ مجبوری قابل قبول ہے۔ یہ شاید حقیقت پسندی ہے، مگر شائیت پسندی کے خلاف ہے جمشید سید کے کردار سے بھی زیادہ سلمیٰ مرزا اور اس کے ساتھ ساتھ شریاحین کی مصالحت پسندی سلمان مرزا کے انقلابی کردار کی شکست ہے جو شخص سامان کی نئی اور بہتر تشکیل کے لیے حکومت سے بغاوت کرتا ہے۔ یہاں تک کہ اپنے آدرش پر قربان ہو جاتا ہے۔ اس کی خبریں ہمارے سامنے دروں کا مروج نظام حیات کے ایک ستون کے ساتھ مفاہمت کر لینا پورے آدرش کی نگاہی کا اعلان ہے۔ یہ اعلان بہر حال سلمان مرزا کی اہمیت کو کم نہیں کرتا۔ اور اب ایک بہت بڑے ایسے کا ہیرو بننا دیتا ہے۔ یقیناً ہیرو کا درد ناک انجام جہاں پہلے نے نظام کی سر بلندی پر تاکیہ کی نشان دکھاتا ہے وہیں

روشنی اور امید کی ایک کرن دیکھتی ہے یا اپنی کم عمری اور ناتجربہ کاری کے سبب صرف اپنے پُر جو شس عزم حیات کا اظہار کرتی ہے :

”پرانے عہد نامے منسوخ ہوئے.... ہم اس طرح زندہ نہ رہیں گے۔ ہم اپنے آپ کو یوں نہ ملے دیں گے۔ ہماری جلاوطنی ختم ہوگی۔ ہمارے سامنے آج کی صبح ہے مستقبل ہے۔ ساری دنیا کی نئی تخلیق ہے۔“

یہ الفاظ بڑے بہادرانہ ہیں، لیکن افسانے کے اس عروج کا کوئی تعلق اس کے ماحول کے ارتقا سے نہیں ہے۔ سارا ماحول استعارے کی زبان میں اور علاقہ طور پر پرانے عہد نامے ہی میں گزرا ہے۔ جب کہ نئے عہد نامے کا کوئی اشارہ واقعات کی دنیا میں نہیں۔ پھر جلاوطنی ختم ہوگی کیسے اور ساری دنیا کی نئی تخلیق ہوگی کس طرح؟ صرف یہ اقرار افسانے کی حد تک کافی نہیں کہ ہمارے سامنے آج کی صبح ہے مستقبل ہے۔ پرانے عہد نامے کے دور کی جلاوطنی کو دیکھتے ہوئے ہم اس طرح زندہ نہ رہیں گے اور ہم یوں اپنے آپ کو نہ مہذبیں گے جیسے اطلاعات وادی تیبہ میں گم شدہ یا آوارہ کار وادی حیات کی عجیب معلوم ہوتی ہیں۔ ارضی موعود کا نعرہ نہیں :

تھی کسی در ماندہ رہ رو کی صدائے دردناک

جس کو آواز رحیل کارواں سمجھا تھا میں (اقبال غزل۔ بال جبریل)

واقعہ یہ ہے کہ جلاوطن کا علامتی مفہوم اپنے مخصوص تناظر میں جو تقسیم ہند اور اس کے قبل و بعد کے حالات سے تیار ہوتا ہے، بہت ہی معنی خیز اور ایک مخصوص دور کے ذہن ہندوؤں کے ایک مثالیت پسند یا تخیل پرست رومانی طبقے کے لیے نہایت موزوں ہے۔ یہ وہ بے قرار روہیں ہیں جو اپنی پرانی دنیا سے نکل چکی ہیں مگر کسی نئی دنیا میں بھی نہ لگی ہیں۔ شاید یہ فطری طور پر جلاوطن ہیں اور گمراہی ان کا مقدر ہے۔ عمرانیات کی اصطلاح میں یہ حاشیائی (MARGINAL) اشخاص ہیں جو کسی معاشرے میں کھپ نہیں سکتے اور ہمیشہ معاشرے کے کنارے پرکھڑے رہتے ہیں کچھ لوگ تصور کرتے ہیں کہ یہ بڑے منفرد اشخاص ہیں اور معاشرے کو ایک نئی اور بہتر راہ پر لگا سکتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ اشخاص تو اپنے فطری ماحول سے مغرور ہیں اور ایک عجیب ماحول میں پناہ گزیں۔ ان سے کسی سماج کی رہ نمائی کی توقع فضول ہے۔ عہد جدید کا مزدہ سنانے والے اور کسی قوم کو ارضی موعود کا راستہ دکھانے والے پیغمبر اپنے ماحول سے لڑکر بالآخر حالات کو بدل دیتے ہیں۔ وہ نقیب انقلاب ہونے کے ساتھ ساتھ ہماری قوم بھی ہوتے ہیں۔ آفتاب رائے یا

نئے نظام کے لیے ایک حسرت پیدا کرتا ہے۔ مگر جب اس کے غلبے کی کوئی امید یا آرزو نہیں پیدا کرتا شاید ایسا اس لیے ہے کہ افسانہ نگار نے ہمد کو سطح پر سرگرم دکھانے کی بجائے زیر زمین تحریک کاری اور تنہا تنہا طور پر سرکاری قید خانے میں ڈال دیا ہے، پھر غمخوئی اور گناہی کے ساتھ مرتے دکھایا ہے۔

درحقیقت یہ طویل افسانہ دو ادوار میں تقسیم ہے۔ ایک قبل آنادی کا ہندوستان ہے جو افسانے کے تمام کرداروں کے ماضی کا این بے اور اس میں مصائب کے ساتھ ساتھ عدل و شجاعت کی مثالیں بھی ہیں جن کی نقایس سلمان مرزا اور ثریا حسین کی مثالیت پسندی اور محبت پر دان چڑھتی ہے جب کہ دوسری طرف تقسیم ہند کا تہلکہ اور بعد آنادی کا پاکستان ہے، جہاں پہنچ کر مثالیت و محبت کی ساری انگلیں دم توڑ دیتی ہیں اور خود غرضی و بے کرداری، بلکہ بد کرداری کا فروغ نظر آتا ہے۔ یہ قرۃ العین حیدر کا محبوب موضوع ہے۔ اور اسے انھوں نے اپنے افسانوں اور ناولوں کا بنیادی مواد بنا دیا ہے۔ وہ غیر منقسم برصغیر کے ماضی کی شیدائے پرستاریں اسی کی پروردہ ہیں، اسی کی دلدادہ ہیں، اور اس کے ساتھ منقسم برصغیر بالخصوص پاکستان کی زندگی کا جو شروء میں ان کا وطن رہا، موازنہ کر کے ایک گم شدہ تہذیب کا نور اور موجودہ تمدن کا المیہ رقم کرتی ہیں۔ یقیناً اس سلسلے میں اپنے تاثرات قارئین تک منتقل کرنے میں وہ بہت کامیاب ہیں، مگر جب ان تاثرات کے معجزات کا فکری تجزیہ کیا جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ اپنے مواد میں پر افسانہ نگار کی گرفت مضبوط ہونے کے باوجود اس کا سطح نظر، بحیثیت ایک دانش ور کے، بلند و کیا واضح بھی نہیں لہذا وہ ایک کامیاب فن کار سے زیادہ کوئی مقام نہیں رکھتا۔ چنانچہ اس سے زندگی کے کچھ عبرت آموز سبق تو سیکھے جاسکتے ہیں۔ زندگی کی راہوں میں کوئی روشنی نہیں ملتی۔

زیر نظر مجموعے کا دوسرا افسانہ "جلاوطن" قرۃ العین حیدر کے محبوب موضوع کی سب سے اچھی تصویر کشی کرتا ہے اور گویا خود افسانہ نگار کی شخصیت کی تعین و توضیح کرتا ہے۔ اس افسانے میں ہندو مسلم مشترک کلچر کے مناظر ہیں، ایک شخص آفتاب رائے کی بے اثر مثالیت پسندی اور اس کے لیے اپنے شخصی پیش و راحت بلکہ ترقی کی قربانی ہے۔ یہاں تک کہ وہ جو پہلے ہندوستان میں رہتے ہوئے رومانی طور پر گویا جلاوطن ہو کر انگلستان چلا جاتا ہے اور اپنے آپ کو کتابوں کے درمیان مطالعہ و تصنیف میں دفن کر دیتا ہے۔ پھر ہندو مسلم کشیدگی، تقسیم ہند، مسلمانوں کے مال زار اور آفتاب رائے کے ساتھ ہی کچھ دوسرے ذہنی و نفسی جلاوطنوں کے کہتے ہیں، جن میں خواجہ عین بھی ہیں ہندو بھی، مسلمان بھی۔ یہ سب دلی شکستہ لوگ ہیں۔ خواہ ان میں بعض بظاہر کہتے ہی آسودہ نظر آتے ہوں۔ یہ مثالیت پسند لوگ ہیں جو سنگ حقیقت سے ٹکر کر ریزہ ریزہ ہو چکے ہیں۔ اس حزن و الم کے باوجود اس افسانے میں نئی نسل کی ایک مسلمان لڑکی کشوری

روشنی اور امید کی ایک کرن دیکھتی ہے۔ یا اپنی کم عمری اور ناتجربہ کاری کے سبب صرف اپنے پُر جوش عزم حیات کا اظہار کرتی ہے :

پرانے عہد نامے منسوخ ہوئے۔۔۔ ہم اس طرح زندہ نہ رہیں گے۔ ہم اپنے آپ کے یوں نہ ملے دیں گے۔ ہماری جلاوطنی ختم ہوگی۔ ہمارے سامنے آج کی صبح ہے مستقبل ہے۔ ساری دنیا کی نئی تخلیق ہے۔“

یہ الفاظ ٹبرے بہادرانہ ہیں، لیکن افسانے کے اس عروج کا کوئی تعلق اس کے ماحول کے ارتقا سے نہیں ہے۔ سارا ماحول استعارے کی زبان میں اور علامتی طور پر پرانے عہد نامے ہی میں گزرا ہے۔ جب کہ نئے عہد نامے کا کوئی اشارہ واقعات کی دنیا میں نہیں۔ پھر جلاوطنی ختم ہوگی کیسے اور ساری دنیا کی نئی تخلیق ہوگی کس طرح؟ صرف یہ اقرار افسانے کی حد تک کافی نہیں کہ ہمارے سامنے آج کی صبح ہے، مستقبل ہے۔ پرانے عہد نامے کے دور کی جلاوطنی کو دیکھتے ہوئے ہم اس طرح زندہ نہ رہیں گے اور ہم یوں اپنے آپ کو نہ مرنے دیں گے۔ جیسے اطلاعات وادی تیبہ میں گم شدہ یا آوارہ کار وادی حیات کے گم شدہ شخص معلوم ہوتی ہیں۔ ارضی موجود کا نعرہ نہیں :

تھی کسی در ماندہ رہ رو کی صدائے دردناک

جس کو آوازِ رحیل کارواں سمجھا تھا میں (اقبال غزل۔ بال جبریل)

واقعہ یہ ہے کہ ”جلاوطن“ کا علامتی مفہوم اپنے مخصوص تناظر میں جو تقسیم ہند اور اس کے قبل و بعد کے حالات سے تیار ہوتا ہے، بہت ہی معنی خیز اور ایک مخصوص دور کے ذہن ہندوؤں کے ایک شائیت پسند یا تخیل پرست رومانی طبقے کے لیے نہایت موزوں ہے۔ یہ وہ بے قرار روحیں ہیں جو اپنی پرانی دنیا سے نکل چکی ہیں مگر کسی نئی دنیا میں بھی بس نہ کی ہیں۔ شاید یہ فطری طور پر جلاوطن ہیں اور گمراہی ان کا مقدر رہے۔ عمرانیات کی اصطلاح میں یہ حاشیائی (MARGINAL) اشخاص ہیں جو کسی معاشرے میں کھپ نہیں سکتے اور ہمیشہ معاشرے کے کنارے پرکھڑے رہتے ہیں۔ کچھ لوگ تصور کرتے ہیں کہ یہ بڑے منفرد اشخاص ہیں اور معاشرے کو ایک نئی اور بہتر راہ پر لگا سکتے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ اشخاص تو اپنے فطری ماحول سے مغرور ہیں اور ایک انجمنی ماحول میں پناہ گزیں۔ ان سے کسی سماج کی رہ نمائی کی توقع فضول ہے۔ عہد جدید کا مزہ نہانے والے اور کسی قوم کو ارضی موجود کا راستہ دکھانے والے پیغمبر اپنے ماحول سے لڑکر بالآخر حالات کو بدل دیتے ہیں۔ وہ نقیب انقلاب ہونے کے ساتھ ساتھ معمار قوم بھی ہوتے ہیں۔ آفتاب رائے یا

نہ ہو مستقبل کی آرزو میں وہی ہی روحانی ہیں جیسے انہما کے
 ہر ہی عمل کو نظر آتی ہے۔ بلاشبہ ہی جیسے کی انگ بے اور
 جلتے ہیں اور ان کا سلسلہ احیات جاری رہتا ہے۔ اس فرق
 اور رسدگی کے خواب تلخ۔ بہر حال زندگی کی و لغوی خیم نہیں
 میں۔ حال میں ہیں دعوتِ نظارہ دیتے ہیں اور صلا وطنی میں بھی ساتھ ہیں
 ہی کی طرح کپڑے پہنا رہے ہیں۔ سنہ میں موت کے قدموں کی چٹا
 ہوتی ہی بڑی مقدار ہی کسی ایوانِ اقدار میں سمجھی جائے، ہر نوجوان
 داخل ہے۔ بن باکی بھی تو تختِ سلطنت تک پہنچائے گا جیسے

نام کی ایک سادہ لوح عورت کا ایک بہت ہی مؤثر نفسیاتی
 ایک اور جیت کا پتہ چلتا ہے۔ عمرانی احوال کے تناظر میں وہ
 معلوم ہیں یہ انسان اس کی ایک مثال ہے۔ اس شخصي مطالعے
 مبتذل کرداروں سے بھی ہے اور اس کی گہری انسان دوستی
 استواری کا ایک اعلیٰ نمونہ اور اصل ایمان کی بسیط
 ایک نشان ہے۔

نام کے ایک فرشتہ رحمت کا ایک نفسیاتی مطالعہ ہے۔
 فیروز اس کے ہر ہر وہپ کی نقاب کشائی کرتا ہے۔ یہ کردار بھی
 دل جوئی کرتا اور مسیبت زدوں کو راحت پہنچاتا ہے اس
 پر بہت توجہ ہے۔ وہ سبھوں کا غم خوار ہے۔ حالانکہ خود غم زدہ
 نیک نفس کردار کے ساتھ ہے۔

یہ محبت کرنے والی فراق زدہ خاتون کے کردار کا نفسیاتی مطالعہ
 اس میں عشق کی دیوانگی بھی ہے اور مجبوری بھی ساتھ ہی ایک
 م حسب معمول پُر درد اور حسرت انگیز ہے۔ حالات کی ستم ظریفی اور

”ایک مکا“ الف ب کے دو علائق کرداروں کی گفتگو جس میں ایک طرح کی شعور کی رُو
 اہم مسائل پر ایک رواں دواں تبصرہ کیا گیا ہے۔ اسے ایک ایکٹ کا ڈرامہ بھی کہا جاسکتا

قرۃ العین حیدر اس قسم کے پیغمبر نہیں۔ یہ صرف جلا وطن ہیں۔ ان سے ہمارے شہری ہمدردی بھی ہو، ہمیں ان سے رہبری نہیں ملتی۔ رہی یہ بات کہ ایسے اشخاص کسی سمت یا جہت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کسی افنی کو روشن کرتے ہیں، کوئی مثال قائم کرتے ہیں، تو یہ بات اگر واضح بھی ہو، جو اکثر اور عموماً نہیں ہوتی، تو بہر حال کافی اور موثر نہیں۔ یہ قرۃ العین حیدر کے فن اور فکر دونوں کی حد ہے اور اس حد میں بھی وہ بہت کامیاب ہیں۔ جلا وطن، خواہ وہ آفتاب رائے ہوں یا کشوری، حسب ذیل احاسات کے حامل ہیں:

”رفیقو، انسان نے خود کٹی کر لی پرانی اقدار تباہ ہو گئیں۔ اپنے پرانے ہو گئے۔ یہ سب پچھلے پانچ سال سے دہراتے دہراتے تم لوگ اکتا نہیں گئے۔ یہ جو کچھ ہوا یہی ہونا تھا اور آپ تھیں کہ ایک اتھائی رو میٹک تصویر لے بیٹھی تھیں۔ گویا زبردگی دہوئی شائقِ آرام کی ظلم ہو گئی۔“

”ہم اپنے بد قسمت ملک کی وہ نوجوان نسل ہیں جو یورپ کی جنگ اور اپنے سیاسی انتشار کے زلزلے میں پردہ ان چڑھی۔ اپنی خاتمہ گئی کے دور نے اس کی ذہنی تربیت کی اور اب اس ہنگام ”سرد لڑائی“ کے مآز پر اسے اپنے اور دنیا کے مستقبل کا تعین کرنا ہے۔“

”ہماری غلطیوں کا سایہ ہمارے آگے آگے چلے ہے اور رات ہمارے تعاقب میں ہے انھوں نے سوچا۔ لیکن ہم رات کی وادی کو تیزی سے عبور کر رہے ہیں۔“

”ہمارے چاروں طرف یہ لاکھوں کروڑوں انسانوں کا ہجوم ہے۔ یہ لوگ جو اپنی قسموں کو روٹتے ہیں لیکن دیکھو۔ یہ راستے یہ جھیلیں، یہ باغات ہمارے منظر میں سنائے میں صرف فوت کے قدیموں کی چاب تھی داغی موت جو یک نخت ہمارے سامنے آگئی لیکن ہم اسے چھوڑ کر ہنستے ہوئے آگے نکل جائیں گے بنو ہمارے پاس ایشین ہے اور کامل اعتبار سے اس محبت نے تخلیق کیا ہے ہونڈاری کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔ یہ غذاری محض یا سمن کے بھولوں کی آرزو ہے۔“

”ایک راستہ ہمیں پر اگر ختم ہو جاتا ہے۔ پھر ایک دوار ہے لیکن مٹی پر دوں میں جھپک کر مٹی ادھر بھی پہنچ رہی ہے۔ گہرہ سے سیاہ پوش مرثیہ دیوالے فلسفی اور یار ریاست والے راستہ روکے کھڑے ہیں۔“

یہ نوجوان جنگِ عظیم ثانی اور تقسیمِ ہند کی ستم زدہ نئی نسل کی نمائندہ، کشوری کے شعور کی روشنی

اس رُوم میں مہنی کا تجربہ تو ممکن ہے کھیت پستانہ ہو مگر مستقبل کی آرزو میں ویسی ہی رومانی ہیں جیسے مہنی کے
نوان پسندوں کی تھیں۔ ریشی پردوں سے چھن چھن کر روشنی ہر نئی نسل کو نظر آتی ہے۔ بلاشبہ ہی جیسے کی اُتنگ ہے اور
بالکل فطری ہے۔ خواب ہمیشہ حقیقت سے پہلے دیکھے جاتے ہیں اور ان کا سلسلہ تاحیات جاری رہتا ہے۔ اس فرق
کے ساتھ کہ جوانی کے خواب بامعوم شیریں ہوتے ہیں اور سن رسیدگی کے خواب تلخ۔ بہر حال زندگی کی دلفریب خیم نہیں
ہوتی ہے۔ یہ راستے تھیں یس باغات ہمارے منظر میں۔ حال میں ہیں دعوتِ نظارہ دیتے ہیں اور ملا وطن میں بھی ساتھ ہیں
چھوٹے، بیرون وطن بھی ان کا حسن اندرون وطن ہی کی طرح پرکشش ہوتا ہے۔ سُنلے میں موت کے قدموں کی چٹا
ہوا کرے یا سن کے پھولوں کی آرزو چلے وہ کتنی ہی بڑی مقداری کسی ایوانِ اقتدار میں کبھی جلسے، ہر لوجوان
کے لیے تھیں کا یہ سہارا کافی ہے۔ کی حیات میں داخل ہے۔ بن اس کبھی تو تختِ سلطنت تک پہنچائے گا جیسے

میسر انسانہ یاد کی ایک دھنک چلا، گریس نام کی ایک سادہ لونا عورت کا ایک بہت ہی موثر نفسیاتی
مطالعہ ہے۔ اس کے مطالعے سے قرۃ العین کے فن کی ایک اور جہت کا پتہ چلتا ہے۔ عمرانی احوال کے ناظرین وہ
منفرد کرداروں کی شخصیت کے پیچ کس چالک ہفتے کھولتی ہیں یہ افسانہ اس کی ایک مثال ہے۔ اس شخصی مطالعے
کی بنیاد وہ زبردست ہمدردی ہے جو افسانہ نگار کو مبتدل کرداروں سے بھی ہے اور اس کی گہری انسان دوستی
کی دلیل ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ گریس وفاداری بشرط استواری، کا ایک اعلیٰ نمونہ ہے اور اصل ایمان کی بسیط
سادگی ہے انتہا غلوں اور زبردست گرم جوشی کا ایک نشان ہے۔

پو تھا افسانہ "قلندر" بھی اقبال بخت سکینہ نام کے ایک فرشتہ رحمت کا ایک نفسیاتی مطالعہ ہے۔
اور اس کی روح کی گہرائیوں میں جا کر یں جذبہ خیر اس کے ہر ہیروپ کی نقاب کشائی کرتا ہے۔ یہ کردار بھی
ایک بڑا پیارا اور انوکھا جلا وطن ہے جو ہر ایک کی دل جوئی کرتا اور مصیبت زدوں کو راحت پہنچاتا ہے۔ اس
کی روداد دی منکسر مزاجی، ایثار اور خدمتِ خلق پر بہت تھرتھرتا ہے۔ وہ سمجھوں کا غم خوار ہے۔ حالانکہ خود غم زدہ
ہے۔ افسانہ نگار کی پوری ہمدردی حسبِ معمول اس نیک نفس کردار کے ساتھ ہے۔

پانچواں افسانہ "کارن" بھی ایک شدید محبت کرنے والی فراق زدہ خاتون کے کردار کا نفسیاتی مطالعہ
ہے جو مخصوص سماجی و معاشی پس منظر میں کیا گیا ہے۔ اس میں عشق کی دیوانگی بھی ہے اور مجبوری بھی، ساتھ ہی ایک
معمول کی گھر بیٹ زندگی گزارنے کی آرزو بھی۔ انجام حسبِ معمول چر درد اور حسرت انگیز ہے۔ حالات کی ستم ظریفی اور
واقعات کی عجوبگی اپنے شباب پر ہے۔

چھٹا افسانہ "ایک مکالمہ" الف بے کے دو ملائی کرداروں کی گفتگو ہے جس میں ایک طرح کی شور کی رُونا
عصرِ حاضر کے ہتیرے اہم مسائل پر ایک دواں دواں تبصرہ کیا گیا ہے۔ اسے ایک ایکٹ کا ڈرامہ بھی کہا جاسکتا

قرۃ العین حیدر اس قسم کے پیغمبر نہیں۔ یہ صرف جلا وطن ہیں۔ ان سے ہمارے جتنی ہمدردی بھی ہو، ہمیں ان سے رہبری نہیں ملتی۔ رہی یہ بات کہ ایسے اشخاص کسی سمت یا جہت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کسی افی کو روشن کرتے ہیں، کوئی مثال قائم کرتے ہیں، تو یہ بات اگر واضح بھی ہو، جو اکثر اور عموماً نہیں ہوتی، تو بہر حال کافی اور موثر نہیں۔ یہ قرۃ العین حیدر کے فن اور فنکارانہ دونوں کی حد ہے اور اس حد میں بھی وہ بہت کامیاب ہیں۔ جلا وطن، خواہ وہ آفتاب رائے ہوں یا کشوری، حسب ذیل احاسات کے حامل ہیں:

”رفیقو، انسان نے خود کشی کر لی، پرانی اقدار تباہ ہو گئیں۔ اپنے پرانے ہو گئے۔ یہ سب پچھلے پانچ سال سے دہراتے دہراتے تم لوگ اکٹا نہیں گئے۔ یہ کچھ ہوا یہی ہونا تھا اور آپ تھیں کہ ایک انتہائی رو میں تک تصور لیے بیٹھی تھیں۔ گویا زندگی نہ ہوئی شاترا رام کی نظم ہو گئی۔“

”ہم اپنے بد قسمت ملک کی وہ نوجوان نسل ہیں جو یورپ کی جنگ اور اپنے سیاسی انتشار کے زمانے میں پروان چڑھی۔ اپنی خاتمہ جی کے دور نے اس کی ذہنی تربیت کی اور اب اس جنگ ”سرولائی“ کے محاذ پر اسے اپنے اور دنیا کے مستقبل کا تعین کرنا ہے۔“

”ہماری غلطیوں کا سایہ ہمارے آگے آگے چلتا ہے اور رات ہمارے تعاقب میں ہے، انھوں نے سوچا۔ لیکن ہم رات کی وادی کو تیزی سے عبور کر رہے ہیں۔“

”ہمارے چاروں طرف یہ لاکھوں کروڑوں انسانوں کا ہجوم۔ یہ لوگ جو اپنی قسمتوں کو روکتے ہیں لیکن دیکھو۔ یہ راستے، یہ جھیلیں، یہ باغات ہمارے منتظر ہیں۔ رنٹلے میں صرف موت کے قدموں کی چاپ تھی۔ اجنبی موت جو یک نخت ہمارے سامنے آگئی لیکن ہم اسے چھوڑ کر ہنستے ہوئے آگے نکل جائیں گے بنو ہمارے پاس یقین ہے اور کامل اعتماد ہے اس محبت نے تخلیق کیا ہے جو غذا ری کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔ یہ غذا ری محض یا سمن کے پھولوں کی آرزو ہے۔“

”ایک راستہ ہمیں پر اگر ختم ہو جاتا ہے۔ پھر ایک دیوار ہے لیکن مٹی پر دوں سے تپن تپن کر رہی۔ اصر بھی پہنچ رہی ہے۔ گو بہت سے سیاہ پوش مرہٹوں، دیوانے فلسفی اور سیار سیاست دان راستہ روکے کھڑے ہیں۔“

یہ نوجوان جنگ عظیم ثانی اور تقسیم ہند کی ستم زدہ نئی نسل کی نمائندہ، کشوری کے شعور کی روداد۔

اس رُود میں مہنی کا تجربہ تو ممکن ہے کہ حقیقت پسندانہ ہو مگر مستقبل کی آرزو میں ویسی ہی رومانی ہیں جیسے مہنی کے
نوان پسندوں کی تھیں۔ رُشی پر دوں سے چُمن چُمن کر روشنی ہر نئی نسل کو نظر آتی ہے۔ بلاشبہ ہی جینے کی اُنگ ہے اور
بالکل فطری ہے۔ خواب ہمیشہ حقیقت سے پہلے دیکھے جاتے ہیں اور ان کا سلسلہ تاحیات جاری رہتا ہے۔ اس فرق
کے ساتھ کہ جوانی کے خواب با معوم شیریں ہوتے ہیں اور سن رسیدگی کے خواب تلخ۔ بہر حال زندگی کی دلچسپی ختم نہیں
ہوتی ہے۔ یہ راستے یہ مجلسیں یہ اوقات ہمارے منتظر ہیں۔ حال میں ہیں دعوتِ نظارہ دیتے ہیں اور بلا وطنی میں بھی ساتھ ہیں
چھوٹے، بیرون وطن بھی ان کا حسن اندرونِ وطن ہی کی طرح کُشش برکت ہے۔ سُنڈ میں موت کے قدموں کی چُپا
ہوا کُرنے یاسن کے پھولوں کی آرزو چلبے وہ کہتی ہی بڑی فداکاری کسی ایوانِ اہتمام میں کبھی جلمے ہر لہرِ جوان
کے لیے تخیل کا یہ سہارا کافی ہے۔ کی حیات میں داخل ہے۔ بن بس کبھی تو تختِ سلطنت تک پہنچائے گا جیسے

میسر افسانہ یاد کی ایک دُنگ بچا، گریس نام کی ایک سادہ کُورا عورت کا ایک بہت ہی موثر نفسیاتی
مطالعہ ہے۔ اس کے مطالعے سے قرۃ العین کے فن کی ایک اور جہت کا پتہ چلتا ہے۔ عمرانی احوال کے مناظر میں وہ
منظر کرداروں کی شخصیت کے بیچ کس پہا تک تھکے ہوئی ہیں یہ افسانہ اس کی ایک مثال ہے۔ اس شخصی مطالعے
کی بنیاد وہ زبردست ہمدردی ہے جو افسانہ نگار کو مبتدل کرداروں سے بھی ہے اور اس کی گہری انسان دوستی
کی دلیل ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ گریس کو فاداری بشرط استواری کا ایک اعلیٰ نمونہ ہے اور اصل ایمان کی بسیط
سادگی ہے انتہا خلوص اور زبردست گرم جوشی کا ایک نشان ہے۔

چوتھا افسانہ "قلندر" بھی اقبال بخت سکینہ نام کے ایک فرضیہ رحمت کا ایک نفسیاتی مطالعہ ہے۔
اور اس کی رُود کی گہرائیوں میں جائز میں جذبہ غیر اعلیٰ کے ہر بہر و پ کی نقاب کشائی کرتا ہے۔ یہ کردار بھی
ایک بڑا پیارا اور انوکھا جملہ وطن ہے جو ہر ایک کی دل جوئی کرتا اور مہیبت زدوں کو راحت پہنچاتا ہے اس
کی رواداری منکسر مزاجی، ایثار اور خدمتِ خلق پر بہت پُختہ ہے۔ وہ کبھی کاظم خوار ہے۔ حالانکہ خود غم زدہ
ہے۔ افسانہ نگار کی پوری ہمدردی حسبِ معمول اس نیک نفس کردار کے ساتھ ہے۔

پانچواں افسانہ "کارمین" بھی ایک شدید محبت کرنے والی فراق زدہ خاتون کے کردار کا نفسیاتی مطالعہ
ہے جو غم میں سماجی دماغ میں منتظر کیا گیا ہے۔ اس میں محبت کی دیوانگی بھی ہے اور مجبوری بھی، ساتھ ہی ایک
معمول کی گھر بیٹہ کی گزارش کی آرزو بھی۔ انجام حسبِ معمول پُر درد اور حسرت انگیز ہے۔ حالات کی ستم ظریفی اور
واقعات کی مجبوری اپنے شباب پر ہے۔

چھٹا افسانہ "ایک مکالمہ" اللہ بیک کے دو ملائی کرداروں کی گفتگو ہے جس میں ایک طرح کی شور کی دُنگ
میسر برائے بہتر اہم مسائل پر ایک رواں دواں تبصرہ کیا گیا ہے۔ اسے ایک ایکٹ کا ڈرامہ بھی کہا جاسکتا

ہے اگرچہ اس میں تخیل کی چستی کی بجائے افسانے کی سست نرالی نمایاں ہے۔ شاید یہ افسانہ نگاری میں کوئی تکنیکی تجربہ ہے، لیکن یہ کوئی نوثر تجربہ نہیں۔ افسانہ نگار نے وقت کے بعض اہم مضمومات پر اپنے خیالات و احساسات کو ایک مکالمہ بنا دیا ہے، تاکہ بیان واقعہ میں کچھ افسانوی رنگ پیدا ہو جائے، یہ ایک معمولی سی سرسری ادبیہ تجویزی کو شش ہے۔

پہلا افسانہ ڈالہ والا ایک تماشاکاہ ہے جس میں آج کی تمدنی زندگی کے متعدد درجے تاثراتی انداز سے نمودار ہو کر ایک دلچسپ اور عبرت انگیز منظر نامہ مرتب کرتے ہیں۔ اس قسم کا منظر نامہ ترتیب دینے پر قرۃ العین کو بڑی قدرت حاصل ہے۔ ان کی یادوں اور تجربوں کا زبردست خزانہ ایسے تاثراتی مرتبے برپا کرے گا کہ زندگی پیدا کر دیتا ہے۔ جلوں کی اس وسعت کے باوجود ایک بسیط و اجرا افسانے کے مختلف گوشوں کی بڑا بڑا بندی کر رہے جس سے قرۃ العین کے فن میں تکنیک کی ایک بے خطا جس کا پتہ چلتا ہے۔

مجموعی طور پر ”پت جھڑکی آواز“ قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری کی پیش رفت ہے۔ اس کے چند طویل افسانے ناولٹ کا پیش خیمہ ہیں اور ان میں کافی پیچیدہ مواد کو اتنی ہی بالیدہ ہنریت میں پیش کیا گیا ہے کہ در سازی اور ماجرا نگاری دونوں کے لحاظ سے یہ مجموعہ افسانوں کے پچھلے مجموعوں سے بہتر و برتر ہے۔ اس میں شامل تخلیقات سے قرۃ العین کے فن افسانہ نگاری کی بڑھتی ہوئی وسعت اور پختگی کا ثبوت ملتا ہے۔

چار ناولٹے

دلربا

پہلا ناولٹ ”دلربا“ ہے۔ یہ مٹتے ہوئے جاگیردارانہ سماج کی داستان ہے جس میں ایک طرف ایک خاندانی طوائف گلزار اور اس کی بیٹی ٹکرو ترقی کر کے ایک موڈرن فلم گینہی چلا رہی ہیں اور جدید تہذیب کی شاندار زندگی بین الاقوامی سطح پر جملہ سامانائش اور شہرت و عزت کے ساتھ گزار رہی ہیں جبکہ دوسری طرف جس رفاقت حسین اور ان کے بیٹے وکیل سید شفاعت حسین زوال کی اس حد کو پہنچ جاتے ہیں کہ نہ صرف یہ کہ تعلقہ ضبط اور کوٹھی فروخت ہو جاتی ہے بلکہ اس اعلیٰ شریف خاندان کی چشم و چراغ دلربا کے نام سے گلزار اور ٹکرو کی فلم گینہی میں ایکسٹریس بن جاتی ہے اور ترقی یافتہ طوائف کے خاندان میں جذب ہو جاتی ہے۔ یہ شاید قانون مکافات کے تحت قدرت کا انتقام ہے۔

حذر لے چہرہ دستاں بخت ہیں فطرت کی تعزیریں (اقبال)

ناولٹ کے واقعات میں اہمیت دلربا کے کردار کی نہیں بلکہ اس سے دو نکلیں اور گلزار کے کردار کی ہے جس کی آؤش کبھی دلربا کے خاندان سے اس کے دور خوش حالی میں ہوئی تھی اور وہ شرفدار کہلانے والوں کے ہاتھوں اپنی توہین کا بدلہ لینے کی کسر نکاسے ہوئے تھی یہ کسر دلربا کے ایکسٹریس بن کر گلزار اور اس کی بیٹی ٹکرو کے سایہ عاطفت میں آجھلنے سے پوری ہو گئی۔ چنانچہ داستان یوں ہے :

گلزار باتوں کے موڈ میں تھیں۔ بتایا کہ دلربا ان کے ساتھ گلستاں میں ہی رہتی ہے میں اور ٹکرو اسے اپنی اولاد کی طرح رکھتے ہیں۔ آپ تو جانتے ہیں میری ٹکرو کے ہاں تین لڑکے ہی لڑکے پیدا ہوئے۔ میری والدہ مرحومہ اپنی پڑوسی کا جین دلا دت

وہم صام سے منانے کا ارمان دل میں لیے لیے دنیا سے رخصت ہو گئیں۔ مگر خدا کا شکر ہے کہ اس نے ظلو کو ایک بنی بنائی بیٹھا اور مجھے فواسی عطا کی اور اس کا راز حقیقی کے قربان جاؤں جس نے ایک طویل مدت کے بعد میرے کلیجے میں ٹھنڈک ڈالی۔“

یہ بیان شدید معاشرتی طنز کی تلخی سے لبریز ہے۔ اس میں ساہا سال کی تہذیبی کشیدگی موجود ہے۔ طوائف کے یہاں لڑکے ہی لڑکے اور ایک شریف خاندان کی دینی بنائی بیٹھا، طوائف کے خاندان کی فرد۔ یہ انقلاب زمانہ کی بدترین مثال ہے۔ اس سے اگر ایک طرف غاندھائی طوائف کے کلیجے میں ٹھنڈک پڑتی ہے تو وہ گویا قدرت کے قانونِ مکافات کا ایک آلہ مجسم بن کر سامنے آتی ہے۔ گلنار کا کلیجے کی گرمی دیکھیے :

• گلنار نے تسلیم عرض کی۔ اس کا دل دھک سے رو گیا اور وہ اس طرح دارنوار کو کو بکھتی کی دیکھتا رہ گئی۔ اپنی تصویر سے زیادہ صورت دار اور مدتی مجسمہ کجرو و سخت۔ غیر ٹھیک ہے۔ جتنا بھی غور نہ کریں کم ہے۔ اللہ نے انھیں یہ نہیں دیا۔ شرافت، دولت، عزت، وجاہت اور ہم کون ہیں؟ خدائی غوار، اٹھائی گئے کنج۔ اس نے قدم ہی خود سر ملا دیا اور اپنی اور ان کی دنیاؤں کے تفاوت پر متحیر ٹھٹھکی باندھے ان کی شکل بکھتی رہی۔“

یہ بیرسٹر رفاقت حسین (بعد میں جسٹس) کے ساتھ گلنار کی پہلی ملاقات کا ذکر ہے۔ دونوں جوان تھے اور ان کی دنیا میں ایک دوسرے سے بالکل مختلف تھیں۔ بیرسٹر صاحب سراپا ناز اور گلنار سراپا نیاز تھی لیکن اب پانسہ پلٹ چکا تھا۔ بیرسٹر صاحب کی پوتی اکیٹریس دلربا ہو کر گلنار کی بیٹی فواسی بن چکی تھی۔ خاندان ٹوٹ چکے پیشوں کے فرق مٹ چکے اور معاشرت بدل گئی، تمدن میں انقلاب آ گیا۔ تہذیب متغیر ہو گئی۔ اقدار و اخلاق تہہ وبالا ہو گئے۔ دلربا اسکی گردشِ آیام کی داستانِ عبرت ہے۔

سیتا تھران

دوسرا ناولٹ 'سیتا برن' نئی عورت کا المیہ ہے جو ہندوستان کے ہلکے ٹیز حالات میں رونما ہوا ہے۔ ڈاکٹر سیتا میر چندانی ایک جدید تعلیم یافتہ سندھی ہندو و فیوجی خاتون ہیں۔

جو گویا اپنے وقت کی علامتی سہیتا ہیں اور زندگی کی لڑائی مار گئی ہیں۔ زمانے کے راونوں کے ہاتھ لگ گئی ہیں جن میں ہندو بھی ہیں مسلمان بھی۔ انھیں تقسیم ہند کی سرحد کے دونوں طرف قرار کہیں نہیں۔ نہ ہندوستان میں نہ پاکستان میں۔ نہ ہندو معاشرہ ان کو اس آٹا ہے نہ مسلم معاشرہ۔ دونوں ملکوں سے باہر بھی ان کے لیے کوئی جائے پناہ نہیں۔ کوئی مرد ان کے ساتھ وفا نہیں کرتا، نہ وہ کسی مرد کے ساتھ وفا کرتی ہیں۔ وہ ایک بے وفائیت کی پیداوار اور ایک بے کردار تہذیب کی مخلوق ہیں۔ آج کا پورا عالمی ماحول، فکر اور فن کے تمام دعووں اور مظاہروں کے باوجود اتنا خود غرض اور ہوس پرست ہے کہ اس میں کسی حساس شخص کے لیے اطمینان کا کوئی سامان نہیں۔ سطحی معاشرے کی ترقیات اتنی شدید ہیں کہ کوئی مرد بہتیرے تک کہیں اپنا جی لگا نہیں سکتا اور ہر شخص جو دوسرے سے وفاداری کا مطالبہ کرتا ہے خود بے وفائی کا مرتکب ہوتا ہے۔ نہ مرد عورت کی ابرو کا محافظ ہے نہ عورت مرد کی عزت کی پاساں۔ اس کے علاوہ آزادی نسواں کے نعروں اور ہنگاموں کے باوجود آج کی دنیا وہی ہے جو تھی اور اس میں عورت کے لیے شکست ہی شکست مقدر ہے۔ وہ نئی روشنی کی ترقیات کے دور میں بھی مردوں سے مقابلہ نہیں کر سکتی۔ مرد ہنوز لطف و پیش کے جملہ حقوق اپنے لیے محفوظ سمجھتے ہیں اور ان کے حصول کے لیے عورت کو صرف استعمال کرتے ہیں اور یہ دور جدید معاشی و سیاسی استحصال کے ساتھ ساتھ جنسی و معاشرتی استحصال پر مبنی ہے۔ اس میں نسائیت کی توہین اسی طرح ہو رہی ہے جس طرح کسی بدترین قدیم دور میں ہو سکتی تھی۔ اس لحاظ سے ترقی یافتہ سماج بھی رو بہ زوال ہے۔

اپنی سنگین صورت حال کو بھی قرۃ العین حیدر حسب معمول نادولٹ کے خاتمے پر فلسفیانہ مزخ دینے کی کوشش کرتی ہیں:

”ابھی دن باقی ہے پھر رات ہوگی پھر صبح ہوگی ایک اور دن۔ ایک اور رات۔ سلسلہ روز و شب نقش گرجاؤں کا۔“

دن اور رات کا حساب رکھنے کی غلطی کبھی ذکر نہ کرنا۔ وقت کا حساب کوئی نہیں لگا سکتا ہے۔

”تجہ کو پرکھتا ہے یہ تجھ کو پرکھتا ہے یہ۔“ سلسلہ روز و شب میر فی کائنات۔“

زمانے کا یہ تہور تسکین قلب کے لیے تو اچھا ہے مگر اس سے ایک بیسٹ بے پروائی، بے فکری اور بے نیازی (STOICISM) کی بوائی ہے اور تمام خرابی احوال کا ایک جواز ملتا ہے۔ یہ ایک طرح کا تقابل عروج (ANTICLIMAX) ہے جس میں عروج کی تشریح کی گئی ہے اس کی کوئی ضرورت نہ تھی۔ ناولٹ مذکورہ تشریح سے قبل اس نقطے پر ختم ہو سکتا تھا:

۱۔ ادا م عرفان۔ یہ مسئلے طوبی ہوئی آوازیں اس طرح کہا جیسے کنوئیں کے اندر سے بول رہی ہو۔

یا زیادہ سے زیادہ یہاں تک جاسکتا تھا۔

”وہی ادا م جو پہلے مارموزیل دو میٹر تھیں۔ وہ مولوی عرفان کے دفتر میں کام کرتی تھیں بنیادی پچھلے اتوار کو ہوئی تھی۔ مادام۔ سابق مارموزیل دو میٹر مارموزیل کی ملکہ حسن رہ چکی ہیں۔ بہت کم عمر ہیں۔ کوئی انیس سال کی ہوں گی۔“ رومال سے ہاتھ پونچھتے ہوئے بالکنی میں ہاکر اس نے آسمان کو دیکھا۔“

یہاں تک ڈاکٹر سیتا میر چندانی کا المیہ اپنی پوری شدت کے ساتھ قائم رہتا ہے مگر قرۃ العین حیدر شاید اس شدت کو برداشت کرنے کے لیے فہمی طور پر تیار نہیں۔ لہذا وہ ایک فلسفیانہ تبصرہ کر کے ایسے کی شدت کا اثر کم کر دیتی ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ قارئین کی طبیعت اس کے باوجود مکدر رہتی ہے۔ اس سلسلے میں اقبال کا حوالہ دیتے ہوئے قرۃ العین کو خیال نہیں رہا کہ شاعر نے تو وقت کو کھیر فی کائنات کہا تھا جو کچھ کو اور کچھ کو کتب کو پرکھتا ہے۔ سب کے احوال کا محاسبہ کرتا ہے اور اس لحاظ سے بے خطا فیصلے کرتا ہے۔ یہ فیصلے زندگی کے بارے میں انسان کو سنجیدہ بنانے اور عبرت دلانے کے لیے ہوتے ہیں، تاکہ وہ خرابی احوال پر بے قرار ہو کر درستی احوال کی فکر کرے۔ اس حقیقی تناظر میں دن اور رات کا حساب رکھنے کی غلطی کبھی نہ کرنا، جیسا بیان تو اس نے فکر کو مضمحل کرنے والا ہے، حالانکہ واقعات قواسمے فکر کی جیتی کا مطالعہ کرتے ہیں۔

بہر حال سیتا میر، ہندوستانی عورت کی تڑپ جلدی ہے۔ وہ مشرقی اقدار کے مطابق اپنا نگہ بسا ادا اور گھر طبعیت حاصل کرنا چاہتی ہے۔ ایک مرد عرفان سے شدید موسیقی محبت کرتی ہے اور اسی کی ہو کر رہنا چاہتی ہے مگر حالات اسے دوسرے مختلف مردوں کے انوش میں ڈال دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ ان میں سے ایک تیل سے بیاہ بھی کرتی ہے تو وہ اس نہیں آتا۔ حالانکہ اس کے ذریعے وہ سندھ میں اپنے کھوئے ہوئے وطن اور اس کی تہذیب کی بازیابی کی تمنا رکھتی تھی۔ آخر کار جب وہ اپنے محبوب عرفان کے بہت قریب آجاتی ہے تو وہ اس سے دور ہو جاتا ہے اور اس طرح جدید تعلیم یافتہ اور آزاد رو ڈاکٹر سیتا میر چندانی کی ایک عمر کی جنسی جہالت ان کے وجود پر ایک بلا بن کر ٹوٹ پڑتی ہیں۔ واقعی یہ وقت کا محاسبہ ہے۔

تجھ کو پرکھتا ہے یہ تجھ کو پرکھتا ہے یہ

سلسلہ روز و شب میر فی کائنات (اقبال: مسجد قرطبہ، بال جبریل)

قرۃ العین خاتمہ پر جیسا ذکر کر چکا ہوں، اس شعر کا حوالہ دیتی ہیں اور ایک نیم صوفیانہ، نیم فلسفیانہ

بے فکری و بے نیازی کا تاثر پیدا کر دیتی ہیں یہ غلط بحث ان کے ذہن کا حصہ اور فن کا وسیلہ ہے۔
 مجموعی طور سے یہ ناولٹ ایک زبردست تمدنی مرقع ہے اور ہندوستان کے تناظر کے دو
 سے جدید تہذیب میں ہندوستانی عورت کی بے گنجی بے راہ روی اور بے بسی کی ویسی ہی جگہ اس سے بھی زیادہ
 المناک داستان ہے جیسی اطالوی ناول نگار البرٹو مورایا نے (THE WOMAN OF ROME) میں
 پیش کیا ہے اور اگر سیتا ہرن کا انگریزی ترجمہ THE WOMAN OF INDIA کے عنوان سے کیا جائے تو
 عالمی ادب میں اس کی شہرت و اہمیت ممکن ہے کہ اطالوی ناول سے کچھ زیادہ ہو۔ اس لیے کہ تہذیبی و عصری
 حیات اور مواد حیات 'سیتا ہرن' میں دی و دمن آف روم سے زیادہ ہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ اردو
 ناول میں عربی نہیں اور شائستگی زیادہ ہے جبکہ اطالوی ناول میں مبالغہ آمیز حقیقت پسندی یا فطرت نگاری
 کے نام پر شائستگی کی بہت کمی اور کافی عربی ہے، بلکہ ایک قسم کی بہیمیت ہے جسے وحشت کے سوا کچھ نہیں
 کہا جاسکتا۔ خواہ مغربی مذاق فن اس وحشت کا گتہا ہی دلدادہ ہو۔ واقعہ یہ ہے کہ قرۃ العین کے ناولٹ میں
 مورایا کے ناول سے زیادہ قدرِ جمال بھی ہے و قدرِ اخلاق بھی۔ تمام واقعات کے باوجود ہین سیتا ہرن
 کی ہیروئن سے جو ایک ہمدردی ہوتی ہے اور جس کی وجہ سے ہم عرفان جیسے بہت پڑھ لکھے اور بظاہر
 نہایت شائستہ ہیرو کو ایک وحشی و ولین سمجھنے لگتے ہیں، وہ ہمدردی 'دی و دمن آف روم' کے ساتھ
 محسوس نہیں ہوتی، صرف اس پر جس آتا ہے اور اس کے معاشرے پر غم ہے۔

چلے آگے بناغ

جیسا نام سے ظاہر ہے۔ اس ناول کا پس منظر چائے کے باغوں کی الف بلوی سرزمین ہے جہاں
 جنگل میں منگل منگن کے لیے ملک اور بیرون ملک کے دولت مند حیاں آتے ہیں۔ اس فضا میں ایک سے
 ایک رومان پروان چڑھتے ہیں اور محبت کے نام پر ہوس کا بازار گرم کیا جاتا ہے۔ دل لگانے بھی جاتے
 ہیں اور توڑے بھی کسی کو کسی کی فکر نہیں۔ سب صبر و دنیا سے اپنے اپنے حصے کا زیادہ سے زیادہ لطف
 اٹھانے میں لگے ہیں اور ہزار لذت کو ششیوں کے بعد بھی آسودہ نہیں ہوتے۔ عورت اور مرد دونوں ہی فحش
 اور تعیش کے شکار ہیں۔ سب سے بڑا لطیفہ یہ ہے کہ ایک معصوم سی فطری فضا میں نہایت مصنوعی قسم کے حضرات
 خواتین جھوٹی محبت کے ڈھونگ رچاتے اور سطحی عشق کے سوداگ بھرتے ہیں۔ بظاہر بڑے مہذب لوگ چلنے
 کے باغات میں تہذیب کا مارا لبادہ اتار کر بالکل برہنہ ہو جاتے ہیں اور رنگا ناچ لپچتے ہیں۔ ان مہذب
 لوگوں کے طرزِ حیات پر ایک زبردست طنز ان غریبوں کی زندگی ہے جو چھوٹی چھوٹی ضروریات زندگی
 کی چیزوں کو بھی بڑی قیمت سمجھتے ہیں۔ سرمایہ دار اور مزدور کی زندگیوں کا یہ تضاد ایک نیرنگی عالم ہے پھر ہر

بطعے میں فطرت انسانی کے تضادات ہیں جو مجھے سے کم ہم نہیں۔ دنیا اور اس کی زندگی بڑی پُرہیز اور پُر اسرار ہے۔ قصہ خوال مختصر ہے :

”دنیا میری سمجھ میں نہیں آتی۔“

اس چھوٹے سے چھبٹے ہوئے بظاہر سادہ لیکن نہایت پُرکار و پُر ناوٹ پر ختم ہو جاتا ہے، ضیوع کے پیش نظر اور قرة العین کے معمول کے مطابق بھی فطرت کے مناظر انسانی زندگی کے دکا ہرئیں موسے ہوئے ہیں بلکہ مناظر کے تناظر ہی میں مظاہر رونما ہوتے ہیں :

لیکن گنے درختوں سے گھری سڑک مسان پڑی تھی۔ خود روادے پھولوں پر سفید خطیاں آڑ رہی تھیں۔ جھاڑیاں شہد کی مکھڑوں کی جھنجھناہٹ اور پرندوں کی چہکار سے گونج رہی تھیں۔ مسافر بزرگ اکہیں نام و نشان نہ تھا۔ میں نے ایک اونچے ٹیلے پر پہنچ کر ڈھائیور سے چپ روکنے کو کہا اور نیچے اتر کر دو درہن کے درہے چاروں طرف دیکھنے لگی۔ راستے کے آگے نئے مکمل خاموشی شروع ہوتی تھی۔ اس بجوریں خاموشی میں زرد پتوں پر چلتی ہوئی میں وادی کے سنبلے میں داخل ہو گئی۔ نیچے سڑک پر دو دکا سی لوجوان لائیکو پر جا رہے تھے اور سفید گاس ہوٹا میں لہرا رہی تھی۔“

یہ پریوں کے دریں کی کہانی معلوم ہوتی ہے۔ یہاں عناصر اپنی اصلی شکل میں جلوہ گر ہیں اور انسانی فطرت کا ایک جزو بن کر سامنے آتے ہیں۔ یہ ناوٹ ہندوستان کے کوہ قاف کا منظر پیش کرتا ہے اور نہایت دل کش ہے۔

اگلے جنم ہو ہے بیٹا نہ کی جو

جیسا عنوان سے واضح ہوتا ہے۔ یہ ایک دل ہلا دینے والی داستان حیات ہے دو غریب عورتوں کی۔ ایک رشک قمر، دوسرے جمیلین، جو رئیس، مہذب اور تعلیم یافتہ لوگوں کی بھری دنیا میں پیٹ پلنے کے لیے بے انتہا جفا کشی کرتی ہیں اور گرچہ بعض امرا بھی کبھی کبھی ان کی مدد کرتے ہیں یا کرنی چاہتے ہیں مگر ایک رکشادالے کے سوا کوئی صحیح معنی میں ان کا دم ساز نہیں۔ وہ بے چارہ خود تنگ ست اور پریشان ہے اور جمیلین جیسی مخلوق عورت اپنی دوا اور غذا تک کو نظر انداز کر کے اس غریب کے لیے ایثار کرتی ہے، یہاں تک کہ مر جاتی ہے۔ مگر زندگی کے آخری سانس تک اتنی غیور اور خود دار رہتی ہے کہ کسی مخلص اور بھی خواہ رئیس زادے کی بھی کوئی امداد قبول نہیں کرتی۔ اس کے مرجانے کے بعد اس کی بہن رشک قمر جو ریڈیو اسٹیشن تک بن کر دنیا دیکھ چکی تھی مگر کہیں اپنے لیے جائے پناہ نہ پاسکی تھی۔

بالآخر چکن دوزی کے جال گسل کام میں اپنی بہن کی جگہ بیٹھتی ہے اور بخوشی اس زبردست استحصال کو جاری کر لیتی ہے جو چکن دوزی کی صنعت کے سرمایہ دار مزدور عورتوں کا گروہ ہے۔ یہ بھی سیتا ہرن کی طرح ایک ہندوستانی عورت کی ٹرے بٹدی ہے لیکن رشک فقر کی بے بسی سیتا میر چندانی کی بے کسی سے زیادہ اندوہ ناک اور لرزہ خیز ہے۔ یہ باطل مجبور انتہائی مغلس اور پچھڑی، دبی بسی ہوئی عورتوں کی داستان ہے۔ ناولٹ کا عنوان ایک گیت کا بول ہے اور زندگی سے قطعی مایوسی کا اظہار ہے۔ ستارخ کے استعارے میں شدید قنوطیت کا اعلان ہے، اس میں زندگی کا قصور یہ ہے کہ یہ ایک جنم جنم کا پھیرا ہے تاکہ نجات حاصل ہو لیکن نجات ممکن نہیں۔ ہر جنم دوسرے سے بدتر ہوتا ہے۔ لہذا نئے جنم کا بھی کیا فائدہ جتنے جنم ہو چکے وہی بہت ہیں اب مزید کی ضرورت نہیں۔ یہ ایک دل دوزخ ہے جو مکمل طور پر دل شکستہ عورتوں یا ان کی داستان طاز قرۃ العین حیدر کے لبوں سے نکلتی ہے۔

بہر حال گیت کے بول سے قطع نظر یہاں ستارخ کا کوئی فلسفہ نہیں ہے بلکہ تمدن کی ایک جال کا حقیقت ہے، اتہزیب پر ایک طنز ہے، انسانیت کا ایک الم ناک نقشہ ہے۔ سماجی تفرقہ جالیہ دارانہ اقدار، سرمایہ دارانہ استحصال، معاشی ابتری، معاشرتی خرابی اور اخلاقی زوال کی ایک دردناک کہانی اس ناولٹ میں ابھرتی ہے اور ہر حساس انسان کے لیے ایک لمحہ فکر، ایک تازیانہ عبرت اور ایک ورق نصیحت بن جاتی ہے۔

یہ چاروں ناولٹ ثابت کرتے ہیں کہ قرۃ العین حیدر کو جو دسترس افسانہ نگاری اور ناول نگاری کے فن پر ہے وہی ناولٹ کے فن پر بھی، ویسے بجائے خود ناولٹ کی تکنیک بہت منفرد و ممتاز نہیں۔ یہ عمومی طور پر طویل افسانہ اور ناول کے درمیان کی ایک ہیئت ہے۔ اس کو ایک مستقل بالذات صنف بنانے والے اوصاف بہت کم ہیں اور جو کچھ ہیں نوعیت کے لحاظ سے نہیں مقدار کی بنا پر ہیں۔ افسانہ جب بہت طویل ہو جاتا ہے پھر بھی مکمل ناول کے حجم تک نہیں پہنچتا تو اس کو ناولٹ کہہ دیا جاتا ہے۔ یعنی یہ ایک مختصر ناول ہے۔ رہی بات یہ کہ کسی مواد یا موضوع کے اندر مکمل ناول بننے کی صلاحیت نہیں ہوتی تو اسے مختصر ناول یا ناولٹ کے سانچے میں ڈھالنا پڑتا ہے تو اس سلسلے میں کوئی قطعی بیان دینا دشوار ہے۔ مواد کی نسبت سے ہیئت کے سانچے کا تعین بہت مشکل ہے۔ بعض فنکار یا ناقد اگر اس معاملے میں کوئی دعویٰ کرتے ہیں تو وہ دراصل صرف اپنی رائے پر اصرار کرتے ہیں۔ جب کہ ان کے پاس کوئی صریح دلیل نہیں ہے۔ ایسی رائے سے اختلاف بہت آسان ہے اور اس موضوع پر بحث کی کافی گنجائش ہے۔

قرۃ العین حیدر کے فنی ارتقا میں یہ نکتہ قابل غور ہے کہ انھوں نے افسانہ، طویل افسانہ، ناولٹ اور ناول کی ترتیب سے فنکاری نہیں کی ہے بلکہ ان کے ناولٹ ناولوں کے بعد بھی لکھے گئے ہیں۔ رہا یہ سوال کہ انھوں نے بعض اہم اور چھپیدہ موضوعات پر ناول کی بجائے ناولٹ کیوں لکھا؟ تو اس کا جواب خود مصنفہ جو بھی دیں یہ سب خیالی ہے کہ اس معاملے میں کسی تنظیم اور منصوبہ بندی کو دخل نہیں ہے۔ انھوں نے بس بعض موضوعات پر اپنے تجربات رقم کیے ہیں، یا تصنیفی تحریک انھیں جس حد تک لے گئی وہ اس حد تک چلی گئیں اور جہاں جذبہ تخلیق سرور پڑنے لگا انھوں نے وہیں قلم رکھ دیا۔ پھر تخلیق کا حجم دیکھ کر اسے ناولٹ، چھوٹا سا ناول یا ناولچہ قرار دے دیا۔ ممکن ہے بعض لوگ میری اس تشریح کو ارتجالی فن کے نقطہ نظر پر معمول تصور کریں، لیکن اس کے سوا کوئی بہت منطقی بات میری سمجھ میں نہیں آئی۔ یوں بھی قرۃ العین کے یہاں ماجرا سازی کی ایک فطری حس ہونے کے باوجود شور کی رو کا میلان پایا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس میلان میں منصوبہ بند تنظیم ہیئت کی گنجائش کم ہے اور زیادہ تر انحصار روانی، طبیعت اور جذبہ فن کے تسلسل پر ہے۔ اگرچہ اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ ذریعہ نظر ناولٹ ماجرا سے خالی ہیں۔ اس لیے کہ شاید پیاؤ داستان مختصر ہونے کے سبب فن کار نے بہ سہولت ایک بہت ہی مربوط ماجرا چاروں ناولٹ میں تراش لیا ہے۔ اس کے ناولٹ کے مواد اور ہیئت دونوں پر قرۃ العین کی قدرت کا پتہ چل سکتا ہے۔

روشنی کی رفتار

اٹھارہ افسانوں کے اس مجموعے میں عنوان کا افسانہ بارہواں ہے اور عصر حاضر کی نئی روشنی پر ایک کاری طعنے ہے۔ اس میں ٹائم مشین کے تختیے (FANTASY) کی تکنیک اختیار کی گئی ہے۔ ڈاکٹر پمارین، جنوی ہند کی ایک سائنس کی طالبہ، ایک روز دفتر سے گھر لوٹتے ہوئے یکایک راستے میں ایک ٹائم مشین سے دوچار ہوتی ہے۔ گویا ایک طرح کی یو فور (UFO) پالیتی ہے اور جب اس کے اندر جا کر تجسس کرتی ہے تو اتفاق سے مشرقی مہ کے پیش بٹن کو دھکا لگ جاتا ہے اور وہ اپنے موجودہ وقت اور مقام سے اڑ کر قدیم مصر کے ایک عہدِ ماقبلِ مسیح میں پہنچ جاتی ہے۔ وہاں سے وہ ٹوٹ نام کے ایک مصری کو لے کر پھر اپنے وقت میں لوٹ آتی ہے۔ قدیم مصری جب عصر حاضر کی ترقی یافتہ تہذیب کا پورا پورا لطف اٹھالیتا ہے تو اکتا جاتا ہے، بلکہ بہادر نئی دنیا سے بے زار ہو جاتا ہے اور اپنے قدیم وقت و وطن میں واپس جانا چاہتا ہے، چلا بھی جاتا ہے مگر ہلنے سے قبل روشنی کی رفتار کے جدید ترین مرحلے یعنی آج کی دنیا اور اس کے تمدن و تہذیب پر یہ طعنے آمیز تبصرہ کرتا ہے :

”یہ زمانہ۔۔۔ اس میں کون سے سرخاب کے پر لگے ہیں؟“

اس نے تلخی سے کہا اور پھر ٹیلی ویژن کھولا۔ ریزوریل میں دینا بھر میں بیاجنگ اور مذہبی اور نسلی فسادوں کے مناظر دکھائے جا رہے تھے۔

”بتاؤ مجھ سے سواتین ہزار سال بعد تم کتنی تمدن ہو؟ ہم بنی اسرائیل پر ظلم و حلالت تھے اور اشوریہ سے لڑتے تھے۔ تم سب ایک دوسرے کے ساتھ بے انتہا پیار محبت سے رہتے ہو۔ ہمارے (راعنہ) ستم پیشہ تھے۔ تمہارے حکمران فرشتے ہیں۔ ہم

موت سے ڈرتے تھے، تم موت کے خوف سے نہیں بنائے، مرد و پستہ سستی نہیں کرتے، نوے نہیں کر چکے ہو۔

”تمہارے مذاہب، فلسفے، اخلاقیات، نفسیات۔۔۔ وہ سب کا گھلاں میز پر پیک کر زور سے ہٹا۔ تمہاری دیوالاٹیں، نظریہ تخلیق، رومانیت، یہ وہ سب میں سائنٹفک ہیں۔ تمہاری جیسے ہیومنزم پر مبنی ہیں۔ تمہارا نیو کلیئر کم بھی خالص انسان کوستی ہے۔ اے نا۔؟ تمہاری روشنی کی رفتار واقعی تیز ہے۔؟“

یہ مافی کے آئینے میں مستقل کی تصویر ہے۔ وقت کا یہ FLASH BACK بہت تلخ ہے،

لیکن سراسر حقیقت ہے۔
 دوسرا افشاں ”ملفوظات حلاجی بابا بیکاشی“ بھی ایک اپنی فضا میں واقع ہوتا ہے۔ یہ نفاذ آج سے چھ سو برس قبل حاجی گل بابا بیکاشی علیہ الرحمۃ کے اس مٹے سے پیدا ہوتی ہے جو انھوں نے اپنے مریدوں کے سامنے دکھا تھا۔ جب وہ نیلے ڈنڈیوب کے کنارے عثمانی مملکت ہنگری میں اپنی خانقاہ کے اندر بیٹھے حکایات قدیم و جدید کے قدیمے درس دیا کرتے تھے۔ مولانا روم کے وطن تونز کے رقصاں درویشوں کے حلقہ بگوش ایک پڑا سرار صوفی حاجی سلیم آفندی بہت ہی عجیب و غریب طریقے پر اشتراکی رکشوں کے شکار ایک معذور البوا المنصور کے ظالمانہ قتل کا راز منکشف کرتے ہیں۔ جب کہ بعد میں اس معذور کا آرٹسٹ بیٹا ہندوستان میں ایک کلچرل ٹور کے درمیان اپنے گم شدہ باپ کے لیے اپنی ماں کی دردناک تلاش کو ایک دیوانگی قرار دیتا ہے اور اپنی تہذیب کے بزرگان کے اقوال کا گویا مذاق اڑاتا ہے۔

”مسافر کھانا کھا مارا۔ کیوں کہ کھانا پیدا میش اور موت اور نازل اور ابد کے درمیان سب سے بڑی اور اٹل حقیقت ہے۔ گو ہم سے کہا گیا تھا کہ بھوک کو باندھ دو اور قناعت کو کھولو۔ تاکہ کچھ لوگ باقی لوگوں سے زیادہ (نہ؟) کھا سکیں۔“

یقیناً اشتراکیت کے اقتصادی فلسفے پر ایک لطیف طنز ہے، خواہ بولنے والے کا مفہوم جو ہو، جب کہ اس کے سیاسی طریق کار پر طنز مذکور آرٹسٹ اپنے بزرگوں ہی کے انداز میں اس معنی خیز صوفیانہ مقولے سے کرتا ہے:

”کچھ چٹلیاں ستیلیوں سے آویزاں اسٹیج پر اتاری جاتی ہیں۔ تماشاگر ایک مستی اور پر

کھینچ لیتا ہے۔ دوسری کٹھ پتلی نیچے اتار دیتا ہے۔
 افسانے کی گہری اساطیری قصا کا کچھ اندازہ اس پتھر خیز منظر نگاری سے ہو سکتا ہے:
 ”اب میں نے دیکھا کہ آفتاب اور بدرِ کامل دونوں افق پر موجود ہیں۔ منورِ دل
 پر رات کے پرندے غمزدہ زن ہوئے۔ پھر سورج اور چاند دونوں جھیل کے پانیوں
 میں گر گئے، جھیل کا رنگ سیاہ ہو گیا۔“

یہ افسانہ مصر حاضری کا مادہ پرست اور لادین سیاست کے مظالم کے ہاتھوں ’ترکی‘ مشرقی
 یورپ اور ایشیائے کوچک میں تصوف اسلامی کی خانقاہوں کی تباہی کا ایک پُر درد المیہ ہے۔
 گیارھویں افسانے ”سینٹ فلورنٹ جارجا کے اعتراضات“ بھی پُر اسرار ماحول کا ایک مہلک
 (FANTASIA) ہے جو ماضی کے دو کرداروں کو زندہ کر کے زمانہ حال میں لاتا ہے اور دکھاتا
 ہے کہ مرد و عورت کی فطرت ہر دور میں ایک طرح کام کرتی ہے۔ ان کی آرزو میں اور حسرتیں نہیں بدلتیں۔
 یہ افسانہ مسیحی خانقاہوں میں مدفون ایک داستانِ حیات کو زندہ کرتا ہے اور قرونِ وسطیٰ میں یورپ انسانی
 فطرت پر جو ظلم مذہب کے نام پر کلیسا کے ذریعے ٹھاتا تھا، اس کی نقاب کشائی کرتا ہے۔ اس افسانے
 میں قرۃ العین کی حس مزاج بہت تیزی سے کام کرتی ہے اور قدیم رسوم کے ساتھ جدید رجحانوں کا
 بھی مذاق اڑاتی ہے۔ اس میں تاریخ کے چند المیہ اور ان کو مذاہرہ رنگ میں پیش کیا گیا ہے۔ اس سے
 قدیم و جدید دونوں طرح کی کمزوریوں کا پول کھلتا ہے۔ یہ ایک ہیبت ناک مضحکہ خیزی ہے۔
 افسانے میں فیشن شو کا واقعہ اور باز نطنی قباچہ کا قصہ عہدِ قدیم کی طرف دورِ جدید کے
 لیشن پرسٹوں کے میلان پر ایک خیال انگیز طنز ہے۔

چودھواں افسانہ ”آئینہ فروش شہرِ کورائے“ قدیم مذہبی صحائف سے ایک جدید اسطورہ تخلیق کرنے
 کی کوشش ہے اس میں شعور کی رو اور ملامت نگاری اپنے شباب پر ہیں لیکن بحیثیت افسانہ فنی
 طور پر یہ قرۃ العین کی ایک ناکام ترین تخلیق ہے۔ انھوں نے شہرِ کورائے میں آئینہ فروش کی ہے وہ
 اپنے مواد کی طرح ہیئت میں بھی بے اثر ہے۔ شہرِ کورائے میں آئینہ کون دیکھے گا؟ یہ ایک الگ سوال
 ہے اور افسانہ نگار کا خیال صریحاً یہ ہے کہ ان کے آئینہ فن میں اپنی صورت دیکھنے کے لیے ان کے
 قارئین کے سروں پر آنکھیں نہیں لیکن قارئین کی جانب سے تنقید یہ سوال کرتی ہے کہ کیا آئینہ خود
 اتنا شفاف ہے کہ اس پر کسی صورت کا عکس نمایاں ہو سکے؟ جواب نفی میں ہے، معنی اور مطلب کے
 لحاظ سے نہیں، فن کی تکنک کے اعتبار سے ملامت تراشی کی دھن میں افسانہ نگار نے وضاحتِ خیال

موت سے ڈرتے تھے، تم موت کے خوف سے آزاد ہو چکے ہو۔ تم عالی شان مقبرے نہیں بناتے، مژدہ پرستی نہیں کرتے، نوے نہیں لکھتے۔ شعرو شاعری بھی ترک کر چکے ہو۔

”تمہارے مذاہب، فلسفے، اخلاقیات، نفسیات۔۔۔ درہکی کا گلاس میز پر پٹک کر زور سے ہنسا۔ تمہاری دیو مالائیں، فطرت، تخلیق، روحانیت، یہ وہ سب عین سائنٹفک ہیں۔ تمہاری جنگیں ہو منظم پر مبنی ہیں۔ تمہارا نیوکلیئر بم بھی خالص انسان دوستی ہے، ہے نا۔ تمہاری روشنی کی رفتار واقعی تیز ہے۔“

یہ مافی کے آئینے میں مستقل کی تصویر ہے۔ وقت کا یہ FLASH BACK بہت تلخ ہے، لیکن سراسر حقیقت ہے۔

دوسرا افادہ ”ملفوظات حاجی بابا بیکاشی“ بھی ایک اجنبی فضائیں واقع ہو رہے۔ یہ نضا آج سے چھ سو برس قبل حاجی گل بابا بیکاشی علیہ الرحمۃ کے اس معنی سے پیدا ہوتی ہے جو انھوں نے اپنے مریدوں کے سامنے رکھا تھا۔ جب وہ نیلے ڈھیریوب کے کنارے عثمانی مملکت ہنگری میں اپنی خانقاہ کے اندر بیٹھے حکایات قدیم و جدید کے ذریعے درس دیا کرتے تھے۔ مولانا روم کے وطن تونسہ کے رقصاں درویشوں کے حلقہ بگوش ایک پڑاسرا صوفی حاجی سلیم آفندی بہت ہی عجیب و غریب طریقہ پر اشتر کی رکش کے شکار ایک مصور ابو المنصور کے ظالمانہ قتل کا راز منکشف کرتے ہیں۔ جب کہ بعد میں اس مصور کا آرٹسٹ بیٹا ہندوستان میں ایک کلچرل ٹور کے درمیان اپنے گم شدہ باپ کے لیے اپنی ماں کی دردناک تلاش کو ایک دیوانگی قرار دیتا ہے اور اپنی تہذیب کے بزرگان کے اقوال کا گویا مذاق اڑاتا ہے۔

”مسافر کھانا کھا تا رہا۔ کیوں کہ کھانا پیدا نہیں اور ازل اور ابد کے درمیان سب سے بڑی اور اہل حقیقت ہے۔ گو ہم سے کہا گیا تھا کہ بھوک کو باندھ دو اور تناعت کو کھولو۔ تاکہ کچھ لوگ باقی لوگوں سے زیادہ (نہ؟) کھا سکیں۔“

یہ یقیناً اشترائیت کے اقتصادی فلسفے پر ایک لطیف طنز ہے، خواہ بولنے والے کا مفہوم جو ہو، جب کہ اس کے سیاسی طریق کار پر طنز مذکور آرٹسٹ اپنے بزرگوں ہی کے انداز میں اس معنی خیز صوفیانہ مقولے سے کرتا رہا ہے:

”کچھ پتلیاں سٹیلوں سے آویزاں اسٹیج پر اتاری جاتی ہیں۔ تماشاگر ایک مستی اور

کھینچ لیتا ہے۔ دوسری کٹھ پتلی نیچے اتار دیتا ہے۔
 افسانے کی گہری اساطیری فضا کا کچھ اندازہ اس تجرّیز نظر نگاری سے ہو سکتا ہے:
 ”اب میں نے دیکھا کہ آفتاب اور بدرِ کامل دونوں افق پر موجود ہیں۔ صنوبرِ دل
 پر رات کے پرندے غمّہ زن ہوئے۔ پھر صبح اور چاند دونوں جھیل کے پانیوں
 میں گر گئے۔ جھیل کا رنگ سیاہ ہو گیا۔“

یہ افسانہ مصر حاضر کی مادّہ پرست اور لادین سیاست کے مظالم کے ہاتھوں، ترکی، مشرقی
 یورپ اور ایشیائے کوچک میں تصوفِ اسلامی کی خانقاہوں کی تباہی کا ایک مجرّد المیہ ہے۔
 گیارہویں افسانے ”سینٹ فلورنٹ جارحیہ کے اعترافات“ بھی پراسرار ماحول کا ایک تخلیق
 (FANTASIA) ہے، جو ماضی کے دو کرداروں کو زندہ کر کے زمانہ حال میں لاتا ہے اور دکھاتا
 ہے کہ مرد و عورت کی فطرت ہر دور میں ایک طرح کام کرتی ہے۔ ان کی آرزو میں اور حسرتیں نہیں بدلتیں۔
 یہ افسانہ مسیحی خانقاہوں میں مدفون ایک داستانِ حیات کو زندہ کرتا ہے اور قرونِ وسطیٰ میں یورپ انسانی
 فطرت پر جو ظلم مذہب کے نام پر کلیسا کے ذریعے ٹھہاتا تھا، اس کی نقاب کشائی کرتا ہے۔ اس افسانے
 میں قرۃ العین کی حس مزاج بہت تیزی سے کام کرتی ہے اور قدیم رسوم کے ساتھ جدید رجحانوں کا
 بھی مذاق اڑاتی ہے۔ اس میں تاریخ کے چند المیہ اور ان کو مذاحیہ رنگ میں پیش کیا گیا ہے۔ اس سے
 قدیم و جدید دونوں طرح کی کمزوریوں کا پول کھلتا ہے۔ یہ ایک ہیبت ناک مضحکہ خیزی ہے۔
 افسانے میں فیشن شو کا واقعہ اور بازِ نطنی قباچہ کا قصّہ عہدِ قدیم کی طرف دوہرِ جدید کے

لٹین پرستوں کے میلان پر ایک خیال انگیز طنز ہے۔
 چودھواں افسانہ ”آئینہ فروشِ شہرِ کورائیں“ قدیم مذہبی صحائف سے ایک جدید اسطورہ تخلیق کرنے
 کی کوشش ہے اس میں شعور کی رو اور ملامت نگاری اپنے شباب پر ہیں لیکن بحیثیت افسانہ فنی
 طور پر یہ قرۃ العین کی ایک ناکام ترین تخلیق ہے۔ انھوں نے ”شہرِ کورائیں“ میں آئینہ فروش کی ہے وہ
 اپنے مواد کی طرح ہیبت میں بھی بے اثر ہے۔ ”شہرِ کورائیں“ میں آئینہ کون دیکھے گا؟ یہ ایک الگ سوال
 ہے اور افسانہ نگار کا خیال صریحاً یہ ہے کہ ان کے آئینہ فن میں اپنی صورت دیکھنے کے لیے ان کے
 قارئین کے سروں پر آنکھیں نہیں لیکن قارئین کی جانب سے تنقید یہ سوال کرتی ہے کہ کیا آئینہ خود
 اتنا شفاف ہے کہ اس پر کسی صورت کا عکس ظاہر ہو سکے؟ جو اب نفی میں ہے، معنی اور مطلب کے
 لحاظ سے نہیں، فن کی تکنک کے اعتبار سے ملامت تراشی کی وجہ میں افسانہ نگار نے وضاحتِ خیال

کے ملاوہ ترکیب بہت کی بھی کوئی سنجیدہ اور کامیاب کوشش نہ کی ہے، اس سلسلے میں لابلہ
 اِکلا اَنْتَ سَبْخُلْکَ اِنِّیْ اَنْتَ رَمَنْ الظَّالِمِیْنَ کا وظیفہ جدید تہذیب کے دہان تباہی سے نکلنے
 کے لیے کتنا ہی موزوں و موثر ہو، مگر افسانے کے اندر کھپتا نہیں۔ اس کی خامی و جہر یہ ہے کہ گرجہ افانہ
 نگار نے بلاشبہ بہت معنی خیز طریقے پر پچھلے انبیاء کے واقعات کے آخر میں نقطہ عروج کے طور پر حضرت
 محمد یونسؑ کے واقعہ کو پیش کیا ہے مگر یہی تسلسل واقعات تکنیک کو مجروح اور مفہوم کو پرانگندہ کرنے
 والا ہے۔ اگر صرف حضرت یونسؑ کے واقعے کو پس منظر میں رکھ کر ماجرہ سازی کی جائے اور قدیم و جدید
 عدوان و سرکشی کے درمیان واقعاتی قطبیت واقعات ہی کے ذریعے کر دی جاتی تو اپنے آپ ایک نہایت
 پُر اثر ملامت سازی بھی ہو جاتی اور ایک دل کش افسانہ بھی مرتب ہو جاتا۔ اس صورت میں اگر مذکورہ آیت قرآنی
 کا وظیفہ لطیف طریقے اور مناسب موقع پر درج کر دیا جاتا تو اس کا بہت ہی زبردست اثر باشعور
 قارئین پر پڑتا لیکن ایسا ذکر کے فقط تاریخ کے چند جلوے ایک زوئی میں دکھادیے گئے ہیں اور آخر
 میں وظیفے کو ٹانگ کر افسانہ نگار کے آئینہ فروش شہر کو داں ہونے کا اعلان کیا گیا ہے۔ یہ ایک بالکل
 خام اور سطحی قسم کی افسانہ طرازی ہے جو محض فلسفہ و تصوف کا ایک درس بن کر رہ جاتی ہے یا صرف انشا
 پردازی کا ایک نمونہ معلوم ہوتا ہے کہ قرۃ العین کے اسی قسم کے ناقص افسانوں سے متاثر ہو کر اردو میں
 بے باجرا، مبہم اور بے مزہ علامت نگاری کی وہ لہر چلی ہے جس نے اردو ادب کی ایک نہایت ترقی یافتہ
 صنف کو آج بالکل نامقبول اور ایک بازہیچہ اطفال بنا کر رکھ دیا ہے۔ اس قسم کی افسانہ نگاری
 دیدہ بینا کی پیداوار نہیں۔ لڑکوں کا کھیل اور ایک گورکھ دھند ہے۔

لیکن قرۃ العین حیدر کے ہیرو ان کی بہتر تخلیقات پر غور نہیں کرتے، روشنی کی رفتار، غنونا
 حاجی گل بابا، بیکٹاشی اور سینٹ فلورا آت جا رہیا کے اعترافات بھی اساطیر و ملاقات پرشکل ہیں اور اپنے
 اسرار و رموز رکھتے ہیں مگر ان سب میں باجرائی ترتیب اور قصے کی دل چسپی موجود ہے۔ مقلدوں نے ان
 واقعہ خیز بات سے اثر کیوں نہیں قبول کیا؟ اس کی وجہ تو آسانی اور نا اہلی کے سوا کچھ سمجھ میں نہیں آتی۔
 تکنیک کے آداب برتنے میں بقول اٹنسن ایک تکلیف دہ دباؤ (PAINFUL SUPPRESSION)
 گوارا کرنا پڑتا ہے، جبکہ ہل پسند یا جلدت پسند لوگ ریاضی فن سے گریز کرتے
 ہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ ہوتا ہے کہ نقالی میں اصل کی حقیقت ہی نظر انداز ہو جاتی ہے۔ قرۃ العین نے
 اپنے فن میں فکری طور پر اپنی واردات اور فنی طور پر مغربی ادب کے جدید ایسی تجربات کے تعلق براہ راست
 اپنی معلومات سے کام لیا اور افسانہ و ناول نگاری کے بعض نئے اسالیب شعوری طور پر برتے، اپنے

داد کو ایک خاص ہیئت میں جستی و موزونی سے پیش کیا، جب کہ ان کے پیروؤں نے بلا تمیز و تفکر ان کی فرستہ کی چیزوں کی اندھا دھند نقالی کی اور فن کے چکر میں اس فکر سے غافل ہو گئے جس نے اپنے فن کا سانچہ فطری طور پر ترتیب دیا تھا اور اکثر و بیشتر ہیئت کو لطیف طریقے سے موڑ کر ایک راہ اظہار کی بجائے سختی و مجبوریت سے انداز میں اور انماڑی پن کے ساتھ ہیئت کو توڑا نہیں تھا۔ زیر نظر مجرموں کے حسب ذیل افسانے بالکل عام فہم، باماجر اور قصے کی دل چسپی سے بھر پور ہیں:

(۱) نظارہ درمیاں ہے (۲) اکثر اس طرح سے بھی رقص فغاں ہوتا ہے (۳) یہ غازی بہ ترے پیر امرا بندے اور (۴) فقیروں کی پہاڑی۔

پہلا افسانہ عشق کی طرغی اور نیرنگ زمانہ کی ستم ظریفی کے آفاقی موضوع پر ہے۔ ایک تعلیم یافتہ نوجوان ایک مفتینہ سے محبت کرتا ہے اور وہ بھی اس سے۔ سر پاستن کے علاوہ مفتینہ کے جہم نامہ میں کی خاص چیز اس کی فرگسی اُنھیں ہیں لیکن دونوں محبت کرنے والے عارضی طور پر، دائمی وصال کے قول و قرار کے باوجود، بچھڑتے ہیں تو پھر نہیں مل پاتے اور نوجوان معاشی مجبوریوں کے تحت ایک امیر ناداری سے شادی کر لیتا ہے۔ جب مجبور کو معلوم ہوتا ہے تو اس کا دل ٹوٹ جاتا ہے اور وہ جلد ہی دنیا سے محبت ہو جاتی ہے مگر رخصت ہوتے وقت اپنی خوب صورت آنکھیں ہبہ کر دیتی ہے جنہیں ایک ماہر امراض چشم ایک اندھی لڑکی کے حلقہ ہائے چشم میں بٹھا دیتا ہے اور وہ مینا ہو جاتی ہے۔ یہ لڑکی اس گھرنے میں ملازمہ کے طور پر کام کرتی ہے جس کا سر پرست نوجوان عاشق ہے۔ اتفاقاً اسے معلوم ہو جاتا ہے کہ اس کی محبوبہ دل شکستہ ہو کر نہایت بے بسی کے عالم میں مر گئی اور اب اس کی ہبہ کر دہ فرگسی اُنھیں ملازمہ کا دیدہ بینا ہیں۔ یہ نظارہ عاشق اور مجبورہ کے درمیان موجود بھی ہے اور حایل بھی۔

دوسرے افسانے کی مفتینہ کو اس کے عاشق آواز نے ابتدائے عشق میں دیکھا تھا لیکن جب طویل عرصہ نوجوانی کے عشق پر گزر گیا اور عاشق ایک خاندان کے سر پرست بن چکے تو وہی شریف خاتون جو پہلے شوقیہ گیت لگاتی تھی اب اپنے تمام اعزاز کی سرپرستی سے محروم ہو کر اور ایک در یوزہ گربن کر عاشق کے دروازے پر نذر طرازی کرتی ہے وہ بھیک کے ساتھ ساتھ سننے اور دیکھنے والوں کی ہمدردی پاتی ہے۔ اس لیے کہ وہ پیدائشی طور پر بولی اور مغلوچ ہے۔ ایک غریب شخص جس نے اس معذور لڑکی کے لپٹے دن دیکھے ہیں اسے اپنے کندھے پر لیے لے پھرتا ہے۔ یہ نظارہ دیکھ کر عاشق بھی مہبوت ہو جاتا ہے۔ یہ زندگی کی مجبوریوں کا قصہ فغاں۔

تیسرا افسانہ ایک فلسطینی دہشت گرد کی وہ لڑہ خیز داستانِ محبت ہے جو ایک جدی طور پر روسی

مہاجرہ سے وابستہ ہے۔ یہ دونوں ایک مغربی ملک میں ایک دوسرے سے اتفاقاً ملے ہیں اور کچھ روز
محبت کی زندگی گزارتے ہیں۔ آہستہ آہستہ فلسطینی اپنی کتاب حیات کے اوراق اپنی محبوبہ کے سامنے
کھولتا ہے۔ یہاں تک کہ جب آخری ورق کھلکا ہے تو اس کتاب کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ فلسطینی ایک جگہ
نشانہ لگا کر ہم مارتا ہے پھر خود ہلاک ہو جاتا ہے۔ یہ ایک مقصد پر نثار ہونے والے کی دردناک زندگی
ہے جو پیار کی دو چار گھڑیاں بنا کر موت کے آغوش میں بخوشی لیٹ جاتا ہے۔ گویا یہ آغوش بھی آغوش
محبت سے کم لذت انگیز نہیں۔ فلسطینی دہشت گرد بھی ایک انسان ہے اور اسے محبت کی ضرورت
ہوتی ہے، مگر عصر حاضر کے سب سے بڑے ظلم نے جو اہل فلسطین پر اسرائیل اور اس کے سرپرستوں
کے ہاتھوں توڑا لیا ہے۔ ایک فلسطینی کی اصل محبوبہ موت کو بنا دیا ہے۔

یہ غازی یہ تیرے پڑا سرا بستہ
دو نیم ان کی غم کو کسے محرا و دریا
دو عالم سے کرتی ہے بیگانہ دل کو
شہادت ہے مطلوب و مقصود مومن
جنہیں تو نے بخت لے دو قی خدائی
سمٹ کر پہاڑ ان کی ہیبت سے رانی
عجب چیز ہے لذت آشنائی
نہ مال فینیت نہ کشور کُشتائی

خیالوں میں سے منتظر لالہ کب سے
قبا چاہیے اس کو خونِ حشر سے

یہ خونِ عرب کب رنگ لائے گا؟ کیا خیالوں ہند میں منتظر لالہ کو اس خون سے واقعی قبا ملے گی؟
یہ سوالات افسانہ نگار کے دائرے سے باہر ہیں۔ اس نے صرف خونِ عرب کا ایک ہیبت ناک منتظر
موضوع کو افسانہ بنا کر قرۃ العین حیدر نے ایک بار پھر اپنی زبردست عصری حیات کا ثبوت دیا ہے۔
فیروز کی پہاڑی بھی وقت ہی کے ایک موضوع پر بنے مگر یہ خصوصی طور پر ایک ہندوستانی
مسئلہ ہے۔ عرب ہندوستان میں ہمیشہ تو طوطی بنے روزگار نہیں ملتا۔ لہذا اگر سے تلاشِ معاش میں نکلا ہوا
ایک نوجوان فیروز کا بھیس بنا کر غالب کے لفظوں میں تاشائے اہل کرم دیکھتا ہے اور خود کو بھی ایک
تاشا بنا تا ہے۔ فیروز کی پہاڑی پر جو ایک نہایت متذکر شہر کے ایک کنارے پر واقع ہے، اس نوجوان
کو بھی ایک جگہ مل جاتی ہے جو اس جیسے سماج کے عام معاشی مقابلے سے مفرد جوان کے لیے گویا آخری
پناہ گاہ ہے۔ یہ قطعہ جدید میشت و معاشرت پر ایک لطیف طنز ہے اور اس کو پڑھ کر سماج میں بے روزگاری
اور اس کے ہلکوں کا شدید احساس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس بگڑے ہوئے سماج میں جذبہ فری

گردشِ رنگِ چین

تاریخ اور تہذیب شروع سے قزاق العین حیدر کے افسانوں اور ناولوں کا موضوع رہا ہے۔ اس سلسلے میں وہ خاص کر انقلابِ زمانہ کی تصویر کشی بہت ہی جرات انگیز انداز سے کر رہی ہیں۔ وقتِ قزاق العین جیسے کے نکش کا سب سے بڑا اور بنیادی کردار ہے جو دوسرے تمام کرداروں پر اثر انداز ہوتا ہے اور بدلتے ہوئے حالات میں ان کے انسانی پیچ و خم ابھارتا رہتا ہے۔ بڑے ناولوں میں آگ کا دریا، "آخرِ شب کے ہمسفر" اور "کارِ جہاں دراز ہے" تاریخ و تہذیب کے افانوی مرتعے ہیں جن میں واقعات و حادثات کو داستانِ کارنگ و آہنگ دیا گیا ہے، مگر پھر اس وجہ سے پہلے اور دوسرے ناول کو بالکل تاریخی ناول کہنا صحیح نہیں ہوگا، البتہ تیسرا ناول ضرور سوانحی و تاریخی ہے۔ جب کہ پہلے اور دوسرے کا انداز فن کی ہئیت میں ایک عمرانی مطالعے کا ہے۔

مقطع کا تازہ ترین ناول "گردشِ رنگِ چین" بھی ایسا ہی ایک مطالعہ ہے جس کے اختتامیہ میں اس کو نیم دستاویزی ناول کہا گیا ہے۔ یہ دستاویز ان اشخاص اور خاندانوں کے احوال کی ہے جن کی بڑی قدیم جاگیر دارانہ ماحول میں ہیں اور شاخیں اپنے برگ و بار کے ساتھ جدید تکنیکی اور نیو کلیائی معاشرے میں لہرائی نظر آتی ہیں۔ اس منظر نامے پر تقسیم ہند اور جنگِ عظیم ثانی دونوں کے ہولناک اثرات پڑے ہیں جنہوں نے تاریخ کا دھارا اور تہذیب کا لڑھک بدل کر رکھ دیا ہے۔ اس تبدیلی میں نسلوں اور ہر نسل کے مرد و زن کا خلطِ ملط سب سے نمایاں عنصر ہے۔ نئے زمانے کے معاشرتی رجحانات کے ساتھ ساتھ ذہنی، روحانی اور اخلاقی میلانات اس عنصر کو نہایت پیچیدہ و مرکب شکل میں پیش کرتے ہیں۔ اس پیچیدگی اور ترکیب میں میشت و سیاست سے مذہب اور تصوف تک کے عوامل کا فرما ہیں۔ ناول کے آخری ابواب پر تصوف کا عکس بہت گہرا ہے، مگر پھر اس عکس کے خلاف سائنس کا احتجاج بھی جا بہ جا موجود

دیم صبح جب اگرے کے ایک ہوٹل کی وزٹرز بک پر اپنے اپنے دستخط ثبت کرتے ہیں تو ان کی شخصیت کا راز کھلتا ہے اور قاری کی سمجھ میں آتا ہے کہ یہ دو سیاح اُتارنے پڑا سرار کیوں نظر آرہے تھے۔ اس عجیب انداز میں قرۃ العین نے ماضی کا ایک ورق اُلٹ کر ہماری نگاہوں کے سامنے رکھ دیا ہے مگر یہ حال کے تناظر میں ہے۔ اس طرح دور وصال کی شب گردی ماضی و حال کی طنائیں کھینچ کر ملا دیتی ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ وقت کا حساب ایک اضافی چیز ہے، ورنہ وہی اقبال کا تصورِ زمان یاد آتا ہے جس کا حوالہ قرۃ العین اکثر دیتی ہیں :

تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات

واقعہ یہ ہے کہ "روشنی کی رفتار میں قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری کا فن نہ صرف یہ کہ پست مچھڑ کی آواز" کی سطح مرتفع پر برقرار ہے بلکہ اگر استعارہ بدل کر فن کے سفر کو کوہِ پیمائی کہیں تو ہم محسوس کرتے ہیں کہ اپنے افسانوں کے اس آخری مجموعے (روشنی کی رفتار) میں قرۃ العین نے کوہِ افسانہ نگاری کی کئی چوٹیاں سر کی ہیں جن میں بعض اپنی بلندی کے سبب بادلوں میں گھری ہوئی یا بربت سے ڈھکی ہوئی ہیں۔ خاص کر متعدد تخیلی عجیب و غریب (WEIRD) ہیں اور بہت پڑا سرار (OCCULT) معلوم ہوتے ہیں لیکن ان کی فضا اجنبی (EXOTIC) ہونے کے باوجود ناقابلِ فہم یا غیر دلچسپ نہیں ہے۔ بالعموم اس قسم کے غیر معمولی افسانوں میں بھی اجرائے داستان کا ارتقا شخص سے بھرپور ہوتا ہے اور ایک ترتیب سے اپنے نقطہ عروج تک منطقی طور پر پہنچتا ہے۔ اس سے متنوع فکری ہم جو غموں کے درمیان بھی قرۃ العین کی فنی چابک دستی کا ثبوت ملتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنی مخصوص صنفِ ادب کی تکنیک پر پوری قدرت رکھتی ہیں۔ یہاں تک کہ ضرورت اور موقع کے مطابق اسے موڑ اور پچکا کر اس سے کسی بھی "دقت سے دقت" مواد کی پیش کش کا کام موثر طور پر لے سکتی ہیں۔ یہ کمالِ فن کی دلیل ہے اور قرۃ العین اپنے فن کے خاص دائرے میں یقیناً ایک باکمال فنکار ہیں۔

گردش رنگ چین

تاریخ اور تہذیب شروع سے قرۃ العین حیدر کے افسانوں اور ناولوں کا موضوع رہا ہے۔ اس سلسلے میں وہ خاص کر انقلاب زمانہ کی تصویر کشی بہت ہی جبرت انگیز انداز سے کرتی رہی ہیں۔ وقت قرۃ العین حیدر کے نکتوں کا سب سے بڑا اور بنیادی کردار ہے جو دوسرے تمام کرداروں پر اثر انداز ہوتا ہے اور بدلتے ہوئے حالات میں ان کے انسانی پیچ و خم ابھارتا رہتا ہے۔ بڑے ناولوں میں آگ کا دیوانہ، آخر شب کے ہمسفر اور لابر جہاں دراز ہے، تاریخ و تہذیب کے افانوی مرتعے ہیں۔ جن میں واقعات و حادثات کو داستان کا رنگ و آہنگ دیا گیا ہے، اگرچہ اس وجہ سے پہلے اور دوسرے ناول کو بالکل تاریخی ناول کہنا صحیح نہیں ہوگا، البتہ تیسرا ناول مندرسوانجی و تاریخی ہے جب کہ پہلے اور دوسرے کا انداز فن کی ہئیت میں ایک عمرانی مطالعے کا ہے۔

مفتض کا تازہ ترین ناول ”گردش رنگ چین“ بھی ایسا ہی ایک مطالعہ ہے جس کے اختتام پر میں اس کو نیم دستاویزی ناول ”کہا گیا ہے۔ یہ دستاویز ان اشخاص اور خاندانوں کے احوال کی ہے جن کی جڑیں قدیم جاگیر و امانہ ماحول میں ہیں اور شاخیں اپنے برگ و بار کے ساتھ جدید تکنیکی اور نیو کلیائی معاشرے میں لہرائی نظر آتی ہیں۔ اس منظر نامے پر تقسیم ہند اور جنگ عظیم ثانی دونوں کے ہولناک اثرات پڑے ہیں جنہوں نے تاریخ کا دھارا اور تہذیب کا آؤٹنگ بدل کر رکھ دیا ہے۔ اس تبدیلی میں نسلوں اور ہرنسل کے مرد و زن کا غلط ملط سب سے نمایاں عنصر ہے۔ نئے زمانے کے معاشرتی رجحانات کے ساتھ ساتھ ذہنی، روحانی اور اخلاقی میلانات اس عنصر کو نہایت پیچیدہ و مرکب شکل میں پیش کرتے ہیں۔ اس پیچیدگی اور ترکیب میں ہمیشہ و سیاست سے مذہب اور تقوت تک کے عوامل کا فرما ہیں۔ ناول کے آخری ابواب پر تقصوف کا عکس بہت گہرا ہے اگرچہ اس عکس کے خلاف سائنس کا احتجاج بھی جا بجا رہتا

پھر اس کی آواز کم زور پڑتی معلوم ہوتی ہے۔ حالاں کہ فن کار نے میر و ادب پر وین کو ان کے مخصوص حالات کے تقاضے کے باوجود تصوف کی پڑھتی ہوئی گوشت سے انکار کیا ہے۔ لیکن مستغنی کی وسعت نظر بجائے خود ایک نیم فلسفیانہ کے ساتھ ساتھ نیم صوفیانہ انداز رکھتی ہے۔ اس لیے کہ ان کی تہذیبی روداد کی ہر قسم کے تضاد عناصر کو سمیٹ کر ایک نیم روشن دلہے میں یک جا کر دیتی ہے یہی وجہ ہے کہ عجوبی اور عمومی طور پر اس ناول میں قرۃ العین حیدر کا مذہبی رجحان پہلے سے زیادہ بہت زیادہ نمایاں ہے۔ ممکن ہے کہ قذاف کا دریاہ کی تصنیف کے وقت سے زندگی کی جس حقیقت و صداقت کا سراغ لگانے کی کوشش مسلسل کرتی رہی ہیں۔ اس کا پتہ انہیں مذہب کے ایک خاص تصور میں مل رہا ہو۔

ناول کا عنوان غالب کے اس مصرعے سے لیا گیا ہے۔

گردشِ رنگِ چمن ہے ماہِ وصالِ حندلیب

قصے کی ہر طرح کی شخصیت کا نام حندلیب بانو بتایا گیا ہے اور اسی مناسبت سے اس کی سرگزشت کو ماہِ وصالِ حندلیب تصور کر کے ایک وسیع مناظر میں گردشِ رنگِ چمن کی روداد بیان کی گئی ہے۔ اس روداد میں حندلیب بانو کا کردار ایک یونانی لیے کی شخصیت کے ساتھ ساتھ گریک کویس کا ہے جو دوسرے کرداروں کے افعال اور واقعات کی رفتار پر رواں تبصرہ کر کے سبوں کو ان کی حقیقت کا آئینہ دکھاتا اور اس طرح ان کی داستانِ حیات کا مفہوم واضح کرتا ہے۔ لیکن حندلیب بانو گزرے ہوئے واقعات کا ایک مرقعِ محبت ہیں، جب کہ عصرِ حاضر کے انسان بالخصوص عورت کی ترجمان ان کی ٹیڈ ڈاکٹر عزیز بیگ ہے جو اپنے مصنوعی مائل کے خلاف بغاوت کر کے اس مشتبہ دلہے کو رد کرنا چاہتی ہے جسے اس کی ماں نے اس کی طرف منتقل کیا ہے، مگر اس کا یہ انقلابی قدم تقانین کی چٹانوں سے ٹکرا کر ٹوٹنے لگتا ہے۔ حالاں کہ اس کے بختیار اداوں میں کوئی کمی نہیں آتی، مگر حالات کا ڈباؤ اس کے ذہن کو بڑی طرح مجروح کرتا ہے اور وہ ذہنی اضمحلال کا شکار ہوتی نظر آتی ہے۔

اس نازک حالت میں ڈاکٹر عزیز بیگ کی دستگیری ایک جوانِ صالح ڈاکٹر منصور کا شغری کرتا ہے جو عزیز بیگ کی غلط خانہ دانی روایات کو جان کر بھی اپنی محبوبہ سے ہٹ نہیں ہو سکتا بلکہ جیسے جیسے اس کی حالت زیادہ سے زیادہ خراب ہوتی جاتی ہے وہ اس کے ساتھ اپنی ہم دردی، غم گساری اور چارہ جوئی بڑھاتا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ اسے پوری طرح صحت مند بنا کر دم لیتا ہے۔ مگر چہ عزیز بیگ ایک ماہرِ عصایات کے علاج سے شفا یاب ہوتی ہے مگر دراصل مشہور کی تو بہ، وفاداری اور چارہ سازی ہے جو عزیز بیگ کی طرح کے ہلکے زخم کو مندمل کر دیتی ہے۔ اس طرح کچھ چند صدیوں کے پس منظر میں منصور گرہ ایک نیا بہتر ادب پر

مرد یا انسان بن کر انجمن ہے جو اپنے عمل سے ایک قیمتی زندگی کو بچا کر معاشرے کو اصلاح کا راستہ دکھاتا ہے۔
 ناول میں ایک بہت دل چسپ کردار راجہ دلشاد ملی خاں کا ہے جو ہندوستانی مسلمان ہونے کے
 باوجود ایک بین الاقوامی فریب کار بن گیا ہے اور اپنی بد معاشیوں کا مرکز ایک مدت کے لیے یورپ اور
 امریکا کو بنا گیا ہے۔ یہ موجودہ آفاقی یا عالمی کہلانے والی تہذیب کا ایک تاریک ترین نمایندہ اور نمونہ
 ہے لیکن بالآخر جب وہ ایک عرصے کے بعد اپنے وطن کی ایک کاروباری سیاحت کے لیے ہندوستان
 آتا ہے تو ایک صاحب دل اور روشن ضمیر صوفی اس کی قلبی مامیت کر دیتا ہے اور دل شاد اپنے گناہوں
 سے تائب ہو کر اپنی پُرانی زندگی کو ترک کر دیتا اور حجاز پہنچ کر ایک صاف ستھری زندگی گزارنے لگتا
 ہے۔ اس کردار کا کارنامہ حیات ماضی قریب اور زمانہ حال کے جدید تمدن کا نفرت انگیز نقشہ پیش
 کر کے ایک امید افزا مستقبل کا پتہ اسی طرح دیتا ہے جس طرح منہور کاغذیں کے ساتھ سلوک، اگرچہ
 درلوں کرداروں کے اطوار و اخلاق ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔

ان کرداروں کے مقابلے میں نگار خانم اور شہسوار خانم کے کردار، دونوں بہنوں کی سیرتوں
 میں کچھ فرق کے باوجود، اس نو دولت منہ وسطی اور رواج پرست طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں جو زندگی
 کی دوڑ میں آگے بڑھنے کے لیے ہر قسم کی ملیع کاری کر رہا ہے مگر اس کے فریب کا پردہ چاک ہو کر رہتا
 ہے اور جو بی عزت چال کرنے کی کوشش میں اسے ذلت نصیب ہوتی ہے۔ خندلیب اور عنبریں
 ماں بیٹی کے مقابلے میں نگار و شہسوار بہنیں کم نظر اور کم ظرف نظر آتی ہیں۔ حالاں کہ ان کا متوسط
 درجے کا خاندان بڑا نہیں، جب کہ خندلیب و عنبریں کا کوئی خاندان نہیں، لیکن یہ ماں بیٹی پورے
 خلوص اور صاف دلی کے ساتھ ایک بہتر مستقبل کی تلاش کرتی ہیں، جب کہ نگار و شہسوار بہنیں دور
 جدید میں سانس لینے ہوئے عہد قدیم کی مٹی ہوئی جاگیر دارانہ شان و شوکت کی طلب گار ہیں۔ ذہنوں
 کے اسی فرق نے دونوں قسم کے کرداروں کو ایک دوسرے سے جدا کر دیا ہے۔ اس اختلاف احوال
 سے یہ نکتہ واضح ہوتا ہے کہ انسانیت کے لیے قابل اعتبار اور سرمایہ افتخار ذاتی کردار ہے نہ کہ نسلی و شر
 ذاتی کردار، ناول میں اتنی اہمیت دی گئی ہے کہ راجہ بہادر امبا پر شاد اتھرا اپنی ڈھیلی ڈھالی
 زندگی کے باوجود ایک بہتر انسان معلوم ہوتے ہیں، جب کہ ان کے مقابلے میں سید شکر حسین کٹر خاندانی
 آدمی ہونے کے باوجود ایک بدتر شخص نظر آتے ہیں، حالاں کہ ان کے سماجی محرکات و مقاصد اپنی جگہ
 قابل فہم ہیں اور بالکل ناقابل قدر نہیں، اس تقابل میں یقیناً فیصلہ کن نظریہ پرستی کے بجائے انسان
 دوستی اور پاک بازی کے دعوے کے بجائے حسن سلوک کی دلیل ہے۔ یہ دلیل چودھری فتح محمد اور

نوراء خانم جیسے کرداروں میں بھی جن کی پوری زندگی ایک گناہ میں قوث جہاں آبادی ہے۔ ستر رشور زائن
 سنگھ عورت کنور سینڈی اس کی ایک نمایاں مثال ہے جو عقیدہ و اصلاً ہندو اور ایک زمانہ میں راجہ شاد
 علی خاں کی شرارتوں میں مشرک رہ کر بھی اپنے شخصی عمل سے اس حد تک راہ راست پر آتا ہے کہ نہ صرف
 ایک مسلم صوفی کا مرید بلکہ اپنے بھٹکے ہوئے دوست راجہ و لٹا دلی خاں کا گویا رہ نما اور اس لحاظ سے
 مصلح بن جاتا ہے اس لیے کہ وہی اس انٹر نیشنل شار پر اور پلے بٹائے کو اپنے مسلم پیر تک پہنچا کر اس
 کے انقلاب طبعیت اور اصلاح احوال کا باعث ہوتا ہے۔ اس نظر سے اس شخصیت میں متعدد چھوٹے چھوٹے
 کمر دار اپنا رول بہت خوبصورتی سے ادا کرتے ہیں۔ ان کی نیک سیر میں ان کے بڑوں کو حقیقت و

صدافت کا آئینہ دکھائی اور ان کے سحر کرنے اور شورنے کا سبب بنتی ہیں۔
 عورتوں میں بہت کثرت کردار طوائفوں کے ہیں اور تقریباً ہر طوائف کو حالات کے جو کایا قبیلہ
 دکھایا گیا ہے جو نفس میں بند پرندے کی طرح قید سے آزاد ہونے کے لیے بے چین ہے۔ حالانکہ اس کے
 پر اس بُری طرح کاٹ دیے گئے ہیں اور فضا اتنی محبوس ہے کہ اپنے پنجے سے نکل کر آٹا جانا اس کے
 لیے سخت دشوار ہے، چنانچہ جو مقتید پرندے اپنی طاقت پر انداز کا کچھ مظاہر کرتے ہیں وہ پُر شکستہ ہو کر گر جاتے
 ہیں مگر ان میں بعض اپنی بہت دشواری پسند سے سی آزادی کی راہیں ضرور روشن کرتے ہیں۔ ان میں سب سے
 نمایاں دنوا زعفرت جتن جی ہے جو ۱۸۵۷ء کے انقلاب زمانہ کا شکار ہو کر بالآخر طوائف کا پیشہ ترک کر دیتی
 اور آخر میں عزت کی زندگی گزارنے کے لیے بڑی مشقتیں اٹھاتی اور اذیتیں برداشت کرتی ہے گونڈ ریانی
 جیسی عورت کو ایک راستہ دکھا جاتی ہے جس پر چل کر وہ اپنی بیٹی ڈاکٹر عزیز کی سجاوٹ کا سالن کرتی ہے۔
 انیسویں صدی کے دوسرے نصف سے بیسویں صدی کی آخری چوتھائی تک ایک صدی سے
 زیادہ مدت میں قرۃ العین حیدر نے گردش رنگ، چین کی نقاشی بڑی لطافت و نفاست کے ساتھ
 کی ہے۔ ناول کی تکنیک اور اسلوب بیان کے جدید ہونے کے باوجود ماہر انویسی اور کردار نگاری
 اتنی نمایاں ہے کہ قلم کی دل چسپی اپنے تمام رموز و اسرار اور تجسس و تخیل کے ساتھ شرم سے آخر
 تک قائم رہتی ہے یہاں تک کہ نقطہ مروج بالکل فطری طور سے سامنے آتا ہے اور داستان کے
 خاتمے پر انجام کی طرف ایک واضح اشارہ خیال انگیز ملامتی انداز سے ہوتا ہے :
 ”کچھ دیر تک ساکت بیٹھے رہنے کے بعد بیرونی پھیلاک ٹوٹنے کی آواز پردہ چوکنے
 اچھیلوں سے پلکیں گرڈا کیے۔ جس تلاش کر کے کبھی ہوئی موسم تھی جگلائی، چہرے پر
 ہاتھ بھیرا، تھیلی پر لگی راکھ آسین سے پٹھی۔ پاؤں کی بیڑیاں گھسیٹتے۔ گھسیٹتے۔“

گھڑوہنچ تک پہنچے۔ اس کے ایک سکرپاٹے کے نیچے رکھی اینٹ بھالی گھرے کا پانی چٹک گیا۔ دوسرا دھکا لگا۔ گھڑا نیچے آ رہا۔ پانی سے ٹھوکر ہو گئے۔ لیکن انہوں نے پروا نہیں کی۔ اینٹ اٹھا کر اسے ہاتھ میں تولی پھر پوری طاقت کے ساتھ اپنی زنجیریں توڑنے کی کوشش میں منہمک ہو گئے۔

یہ جیلے ناول کے ایک ذیلی کردار خواجہ سبز پوش کے متعلق ہیں جو نگار و شہوار کے سب سے بڑے بھائی ہیں۔ وہ بہت پڑھے لکھے اور درمند و عکس انسان ہیں جنہوں نے اپنے سوتیلے بھائیوں کی بہبود کے لیے گویا اپنے آپ کو مٹا دیا مگر ان کے بھائیوں اور بہنوں نے اپنی سماجی ملیح کاری کے چکر میں پڑ کر انہیں ایک پاگل قرار دے دیا اور ایک انجی کی طرح مقید کر دیا۔ اس قید و بند میں رہتے ہوئے بھی خواجہ سبز پوش ایک مجذوب کے رول میں اپنے ملیح پسند اعزاء اور ان سے ملنے والوں کو عجیب و غریب انداز سے تنبیہ کرتے رہتے ہیں۔ حندلیب بانو کے مانند وہ بھی گریک کورس کا کام ایک مختلف انداز سے کرتے ہیں۔ قہقہے کے خاتمے پر جب حقیقتوں پر پڑے ہوئے پروے اٹھتے ہیں اور ناول کی ہیروئن اپنی نیم دیوانگی سے شنایاب ہونے کے بعد اس حصار کو توڑ دیتی ہے جو حالات نے اس کے گرد گھڑا کیا تھا۔ (زیرونی پچانک ٹوٹنے کی آواز) تو خواجہ سبز پوش بھی اپنے پاؤں میں پڑی ہوئی ان بیڑیوں کو کاٹنے لگتے ہیں۔ برا نہیں پہنادی گئی تھیں (اپنی زنجیریں توڑنے کی کوشش میں منہمک ہو گئے)۔

ہندش احوال اور گردشِ آیام سے آزادی کے اس تخیل کو اگر یہ ملاحتی رنگ میں پیش کیا گیا ہے مگر اس لطیف طریقے پر کہ واسقے کی جزئیات چند لفظوں میں درج ہو کر قاری کو قابلِ کردیتی ہیں کہ کہانی فطری طور پر اپنے انجام کو پہنچ رہی ہے۔ گھڑوہنچ کے ایک ٹکڑے پر پایے کے نیچے سے صرف ایک اینٹ ہکانے کے اثرات کا نقشہ جس طرح کھینچا گیا ہے وہ پوری تصویر کو ایک مانوس شکل میں پیش کرتا ہے اور اس میں کوئی اجنبی عنصر داخل ہو کر قہقہے کو چیتاں نہیں بناتا۔ یہ فنی چابکدستی اور افسانہ طرازی میں مہارت کی دلیل ہے۔

ناول کے اندر جا بجا، موقع بہ موقع منظر کشی کے عمدہ نمونے پائے جاتے ہیں جن میں فطرت کے جلوے انسانیت کی جھلکیوں کے ساتھ وابستہ و پیوستہ ہیں اور اس طرح قہقہے کے مختلف پہلوؤں کے اصول کو منکس کرتے ہیں اس اندکاس کی تاثیر افسانے میں واقعیت پیدا کرتی ہے۔ خاتمے کا پس منظر جن تصویروں سے تیار کیا گیا ہے ان میں چند یہ ہیں:

”آبشار دالے کمرے کی کھڑکی کے نیچے سے اٹھ کر ”خواجہ سبز پوش“ نے کپڑوں

مغرب میں میسر ہی، وہ سرد، بے پروا، خود پسند، مغرور و دیار غیر سی لیکن ایک نہایت منظم، سائنٹفک، حقیقت پسند معاشرہ ہے جس کے اندر ہمارا پرسنل کمپیوٹر ہمارا منتظر ہے۔ بے شک میرا لاڈلا نور من چند سال بعد مجھے فوراً اور سیلی سمیت کسی بوڑھوں کے گھر میں ڈال آئے گا لیکن وہ بھی کیا فرسٹ کلاس ہو گا۔ یہی تو ممکن ہے کسی سڑک کے کنارے ہم ٹیں ہو جائیں اور راہ گیر لیٹ کر دیکھیں بشند خود غرضی بے حسی اور لالچ ان پر ختم ہے مگر اپنی روحانیت کی ڈنڈی بجانے چاہیے ہیں۔ ویسٹ جیسی اعلیٰ ترین کمیونٹی سرورسز اور سیوک سنس ان کے ہاں اگلے سو سال میں بھی نہیں پیدا ہو گا۔ شرم ان کو مگر نہیں آتی۔ ان سب کو سیاہ پوش گرہیک کورس کی طرح اپنے عالی زار پر ماتم کرنا چاہیے۔ یہ اہل مشرق کس منہ سے مغربی مادیت کو بڑے کہتے ہیں۔ (صفحہ ۵۷)

دوسری طرف وہی دشاد اپنے ہندوستانی و مشرقی پیر طریقت ایک مسلم صوفی کے متعلق ان خیالات کا اظہار کرتا ہے :

”شخصیت رواں (ٹیلی وژن) کے سین سے سب سے زیادہ لطف اندوز ہونے والے میاں ہیں۔ سارے اتحاد گاہی سے جانے کس قسم کا گہرا ایسا اسرار رابطہ رکھتے ہیں اور حال میں پوری طرح سے شامل۔ ایک موڈرن مائنڈ رکھتے ہیں اور قدرت نے ان کو ناقابل یقین روحانی طاقتیں عطا کر رکھی ہیں۔“ (۵۷-۶۵)

دشاد اس کش مکش سے اس طرح نجات پاتے ہیں کہ بالآخر انگلستان کو چھوڑ کر حجاز میں جابستا ہے۔ ایسا کیوں ہوا؟ اس سوال کے ایک جواب کی طرف کچھ اشارہ عندلیب بانو کے اس بیان سے ملتا ہے :

”اپنی تمام خرابیوں کے باوجود کردار سازی فیوڈلزم کا ایک وصف تھا۔ آج کردار کی تباہی۔ ہم اپنے نہیاں کے پرانے خدمتگاروں کو کاموں پکارتے تھے۔ سن ریڈ نوکروں اور ہندو مسلمان اہل محلہ، اہل قریہ بڑے بوڑھوں کی عزت، کوئی دادا، کوئی نانا، کوئی چاچا، مذہبی تعصبات مفقود، کردار کی پختگی، ادب، لحاظ، تمیز،

حفظ مراتب۔“ (صفحہ ۶۶)

لیکن یہی عندلیب دوسرے موقع پر مشرقی صوفیہ کا مذاق بھی اڑاتی ہے :

سے مٹی جھاڑی، سرخ گئی زمین پر اکڑوں بیٹھے بیٹھے تھکیں سن ہو چکی تھیں ایک
پرنٹوں پھر سے اڑا۔ اساط کے باہر آوارہ کی مسلسل رو رہا تھا۔ ایک گرگٹ
رات کی رانی کی ہنسی پر سے اچھل کر عشق بیچیاں کی گنگنی بیل میں غائب ہو گیا، کیلا
جنگو گلاب کی شہنشاہ کو جھاڑی میں دھکے جا رہا تھا۔ چاروں طرف تاکتے جھکے جھکے
شاگرد بیٹے کی سخت بڑے۔ اپنی اندھیری کوٹھری میں پہنچ کر بجلی کا سورج اُڑن کیا۔
بلبل کا فیروز پھر اُڑ گیا۔ موسم ہی تلاش کی۔ کوڑ بند کر کے بچھنی لگائی۔ اپنی چاہ بالی
کی سلاخوں والی کھڑکی میں جا کر کھڑے ہوئے۔ آسان پر زہرہ اور شہری تیسری
سے چمک رہی تھیں۔ قطب ستارہ بادلوں سے اُٹھ چھوٹی لکھتا رہا۔ چڑا چلی بیڑہ رہے

لکھا بعد ازاں۔

اس قسم کی ترقی نگاری ایک ایسی ہی اسراف ضیا پیدا کرتی ہے جو بالکل موقع کے مناسب ہوتی ہے
اس سے ایک شخص اس بھر تا ہے اور حقیقت نگاری کا اصول نگاری کے ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے
اور قاری آنے والے واقعات کی منطق کو قبول کرنے کے لیے ذہنی طور پر تیار ہو جاتا ہے۔

”گرگوش رنک جن“ ایک عمرانی مطالعہ ہے اور عمرانیات کے شعبہ انسانیات
سے متعلق ہے۔ گرگوش ایام میں انسان کا ارتقاء ناول کا خاص موضوع ہے۔ مصنف نے
اس موضوع پر ایک تبصرہ خود ہی ان لفظوں میں کیا ہے :
”تاریخ کا جوار بھانا ثابت و سالم اشیاء کو کھلے سمندر میں پہنچا دیتا ہے۔
خشہ اور بیکار چیزیں ساحل کی ریت میں معدوم ہونے کے لیے پٹری
رہ جاتی ہیں۔“ (صفحہ ۵۵)

تاریخ کے بدلے ہوئے منظر نامے کے تناظر میں مشرق و مغرب کی کش مکش قسے میں ایک
خاص دلچسپی اور نگہی پیدا کرتی ہے۔ اس کش مکش کا عجم نوزد راجہ و شاہ ولی خاں ہے جس کی چال بازی
میں مددگار کی کیفیت بھرتی ہے تو وہ تنہا و کاشکار ہو جاتا ہے۔ ایک طرف اس کا جدیدیت پر مبنی
بیان ہے :

”یہ (ہندوستانی یا مشرقی) بہت بڑا تمدن اپنے سیکڑ جاملے بڑکی طرف
لوٹ رہا ہے۔ یکلچر میناٹل ہو چکی ہے۔ ذہنی صحت بڑی نعمت ہے جو ہم کو اب تک

مغرب میں میسر رہی، وہ سرد ہے پروا، خود پسند، مغرور و دیار غیر کی لیکن ایک نہایت منظم، سائنٹفک، حقیقت پسند معاشرہ ہے جس کے اندر ہمارا پرسنل کیپیوٹر ہمارا منتظر ہے۔ بے شک میرا ڈائنامیٹر من چند سال بعد مجھے فوراً اور سیلی سمیت کسی بوڑھوں کے گھر میں ڈال آئے گا لیکن وہ بھی کیا فرسٹ کلاس ہو گا۔ ہو گا یہاں تو ممکن ہے کسی سڑک کے کنارے ہم نہیں ہو جائیں اور راہ گیر لیٹ کر دیکھیں نشتر، خود غرضی، بے حسی اور لالچ ان پر ختم ہے مگر اپنی ”روحانیت“ کی ڈفلی بجائے جا رہے ہیں۔ ویسٹ جیسی اعلیٰ ترین کیونٹی سرورسز اور سیوک سنس ان کے ہاں اگلے ستوا سال میں بھی نہیں پیدا ہو گا۔ شرم ان کو مگر نہیں آتی۔ ان سب کو سیاہ پوش گرہیک کورس کی طرح اپنے حالِ زار پر ماتم کرنا چاہیے۔ یہ اہل مشرق کس منہ سے مغربی مادیت کو بُرا کہتے ہیں۔“ (ص ۵۹-۶۰)

دوسری طرف وہی دلشاد اپنے ہندوستانی و مشرقی پیر طریقت، ایک مسلم صوفی کے متعلق ان

خیالات کا اظہار کرتا ہے :

”تختِ رواں (ٹیلی وژن) کے سین سے سب سے زیادہ لطفت اندوز ہونے والے میاں ہیں۔ سارے اتھاہ گئی سے جانے کس قسم کا گہرائی اسرار رابطہ رکھتے ہیں اور حال میں پوری طرح سے شامل۔ ایک موڈرن مائنڈ رکھتے ہیں اور قدرت نے ان کو ناقابلِ یقین روحانی طاقتیں عطا کر رکھی ہیں۔“ (ص ۵۲-۵۱)

دلشاد اس کش مکش سے اس طرح نجات پائے کہ بالآخر انگلستان کو چھوڑ کر حجاز میں جا بستا ہے۔ ایسا کیوں ہوا؟ اس سوال کے ایک جواب کی طرف کچھ اشارہ عندلیب بانو کے اس بیان سے ملتا ہے :

”اپنی تمام خرابیوں کے باوجود کردار سازی فیوڈلزم کا ایک وصف تھا۔ آج کردار کی تباہی۔ ہم اپنے تنہیال کے پرانے خدمتگاروں کو کاموں پکا رتے تھے... سن ریڈ نوکروں اور ہندو مسلمان اہل محلہ، اہل قریہ بڑے بوڑھوں کی عزت، کوئی دادا، کوئی نانا، کوئی چاچا، مذہبی تعصبات، مفقود کردار کی بختگی، ادب، لحاظ، تمیز،

حفظ مراتب۔“ ۶۶۵

لیکن یہاں عندلیب دوسرے موقع پر مشرقی صوفیہ کا مذاق بھی اڑاتی ہے :

یہ جو اتنے بزرگوار اور GOD MEN کی یہاں دیں پہلے ہے، اپنی نگاہ کہم سے ملک کے حالات کیوں نہیں بدل دیتے، نہ شدید، نہ سستی، ہندو مسلم مارا مارا کی ہونے پر بھی زندہ جلائے جائیں نہ دلہنیں۔ نہ لوگ بھوکوں میں نہ کوئی بیمار پڑے۔ نہ حادثے ہوں۔ بس ایک قومیز سب نے پینا اور سارے دلدار قدرت (۶۴)

عندلیب بانو کی کیش مکش دور کرنے کے لیے ان کے سامنے کوئی بیڑا نہ لیتا اس طرح نہیں آج کل کے علاج جیاتی طور پر ایک موڈرن ٹاکٹر اور روحانی یا اخلاقی طور پر دشا کے سامنے بلکہ ان کی بیٹی عزیز کے مرض کا علاج جیاتی طور پر ایک موڈرن ٹاکٹر اور روحانی یا اخلاقی طور پر

دوسرا موڈرن ڈاکٹر کہتا ہے، پھر یہ علاج ہی گویا عندلیب کی زندگی بھر کی کیش مکش کا حل ثابت ہوتا ہے۔ ان نکات پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر صحت آج کے انسان کے مسئلے یا مسائل ان نکات پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر صحت آج کے انسان کے مسئلے یا مسائل

کا تجربہ تو انسانی واقعات کی صورت میں پیش کر سکتی ہیں مگر کسی معین اور واضح حل کی طرف اشارہ کرنے سے وہ قاصر ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ خود ناول نگار کا ذہن ایک کیش مکش میں اسیر ہے۔ وہ ایک جدید ذہن رکھنے کے باوجود دور قدیم کی تہذیبی قدروں کی طرف ایک حسرت سے نگاہ ڈالتی ہیں تقسیم ہند سے قبل کے

جائزہ دارانہ کہلانے والے ہندوستانی سماج کے لیے ان کا NOSTALGIA ان کے فکشن

کی ایک امتیازی خصوصیت ہے۔ بات یہ ہے کہ ذہن دست فکری قوت کے باوجود قرۃ العین حیدر کو گہرائی کی ایک امتیازی خصوصیت ہے۔ بات یہ ہے کہ ذہن دست فکری قوت کے باوجود قرۃ العین حیدر کو گہرائی

کے تحقیقی مطالعے کا موقع نہیں ملا ہے، لہذا ان کی ذہانت صحت حالات پر تنقید یا زیادہ سے زیادہ ان کا تجربہ کر سکتی ہے جب کہ کسی فیصلہ کن نتیجے پر پہنچنا ان کے بس سے باہر ہے، اگرچہ "گرش" رنگ چمن کے چند واقعات سے اس نکتے کی مزید تصدیق ہوتی ہے کہ معنفہ تصوف کی طرف شدت سے مائل ہیں۔

شاید یہی میلان کچھ انجینئرز بھی ناول نگار کے ذہن میں پیدا کرتا ہے، اس لیے کہ تصوف کی بنیاد اہم پر ہے اور جب تک اس کے پیچھے ایک محکم دینی نقطہ نظر ہو، بعض تصوف نہ افکار کی وضاحت کر سکتا ہے نہ

زندگی کے نسب العین کا تعلق زیادہ سے زیادہ یہ تصوف ایک اخلاقی رویے کی نشان دہی یا اس کی جانب رہ نہائی کر سکتا ہے۔ یہی واقعہ راجہ دشا علی خاں کے ساتھ ہوا، مگر عندلیب بانو کے ذہن کی گہرائی مکمل

رہ نہائی کر سکتا ہے۔ یہی واقعہ راجہ دشا علی خاں کے ساتھ ہوا، مگر عندلیب بانو کے ذہن کی گہرائی مکمل رہ نہائی کر سکتا ہے۔ یہی واقعہ راجہ دشا علی خاں کے ساتھ ہوا، مگر عندلیب بانو کے ذہن کی گہرائی مکمل

گرچہ ان کی بیٹی کے بہتر مستقبل کی امید ڈاکٹر منصور کے اخلاقی رویے کے سبب ہو گئی۔ اب یہ سمجھنا بہت مشکل ہے کہ قرۃ العین حیدر کی ذہنی وابستگی راجہ دشا علی خاں کے ساتھ ہے یا عندلیب بانو کے ساتھ۔ ان کی ہمدردی اپنے تخلیق کیے ہوئے دونوں کرداروں کے درمیان منقسم نظر آتی ہے۔ وہ شاید یہ ایک وقت دونوں کے ساتھ ہیں، ادھر ادھی ادھر یہ تذبذب یا غیر جانب داری؟ خالص فن کے اعتبار سے اس کو غیر جانب داری کہہ سکتے ہیں، جو فن میں ضرور

کا نشان ہے، مگر فکری لحاظ سے یشکیک (SCEPTICISM) ہے جو کلیتہً (CYNICISM) سے بہتر تصور ہے۔ لیکن یقین کا بدل نہیں ہو سکتی، جب کہ کسی بھی "بیاباں کی شب تاریک" میں "قندیل" رہائی یقین ہی ہو سکتا ہے، شک نہیں، اور یقین واضح ہوتا ہے، مبہم نہیں، شک کو اہل مغرب صحت مند تصور کرتے ہیں تو یہی ان کا مرض (MORBIDITY) ہے جس کا علاج یقین محکم کے ہوا نہیں ہو سکتا، عصر حاضر کے بنیادی اور تاریخی مرض کی تشخیص اور اس کا نسخہ شفا دونوں اقبال کے اس لطیف شعر میں موجود ہیں :

وہی دیرینہ بیماری، وہی نامحکم دل کی

علاج اس کا وہی آب نشاط انگیز ہے ساقی

اس آب حیات کی جستجو بھی فن کا ایک فریضہ ہے جس کی ادائیگی کی کوشش توقیر العین حیدر "آگ کا دریا" "آخر شب کے ہمسفر" "کارِ جہاں دراز ہے" اور "گردشِ رنگِ چین" میں مسلسل کرتی رہی ہیں، مگر کامیابی کی منزل ابھی آئی نہیں، اگرچہ تازہ ترین ناول اس منزل کی طرٹ ایک قدم کہا جاسکتا ہے۔ اور یہی پچھلے ناولوں کے مقابلے میں اس کا فکری امتیاز ہے، جبکہ فن کے لحاظ سے بھی یہ اپنی جگہ محدود اعلیٰ ہے۔

موڈرن پیٹنگ ہاؤس کی نئی اور اہم کتابیں

پریم چند کے سوانح نامہ تاریخی
انتخاب ترتیب پریم گوپال سنگھ
280/-

پریم چند کچھ نئے مباحث
مناکث ٹالا
100/-

پریم چند کے سوانح نامہ تاریخی
انتخاب ترتیب پریم گوپال سنگھ
280/-

اقبال کے تصوراتِ عشق و خرد
ڈاکٹر وزیر آغا
100/-

قرۃ العین حیدر کا فن
ڈاکٹر عبد المعنی
70/-

ادب کی پرکھ
ڈاکٹر نریش
30/-

تنقیدی ابعاد
ڈاکٹر مظفر حسن
70/-

بازدید
تنقیدی مضامین
محمود سعیدی
70/-

حیات و جہی
ڈاکٹر م۔ ن۔ سعید
60/-

علامہ جمیل مظہری حیات اور نثری تحقیقات کا مطالعہ: ڈاکٹر فضیل احمد

عربی صاحب کے خطوط
ترتیب: ڈاکٹر ذکیہ حیلانی
80/-

انتخاب کلیات جوش
ترتیب: ڈاکٹر فضل امام
60/-

غزل کے نئے جہات
ڈاکٹر مسدود محمد عقیل
70/-

انیس شخصیت اور فن ڈاکٹر فضل امام
60/-



خوشبو کا سفر: سفر نامہ پاکستان ڈاکٹر گوپال سنگھ
60/-

موڈرن پیٹنگ ہاؤس

